

DICTIONNAIRE

DE MUSIQUE



D'APRÈS

LES THÉORICIENS, HISTORIENS ET CRITIQUES
LES PLUS CÉLÈBRES

QUI ONT ÉCRIT SUR LA MUSIQUE;

PAR

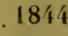
MM. ESCUDIER FRÈRES.

TOMES I ET II.

Prix : 3 fr. 50 c.

PARIS
BUREAU CENTRAL DE MUSIQUE,
29, PLACE DE LA BOURSE.

1844



DICTIONNAIRE

DE MUSIQUE.

IMPRIMERIE DE HENNUYER ET TURPIN, RUE LEMERCIER, 24
Batignolles.

DICTIONNAIRE
DE MUSIQUE

D'APRÈS

LES THÉORICIENS, HISTORIENS ET CRITIQUES
LES PLUS CÉLÈBRES

QUI ONT ÉCRIT SUR LA MUSIQUE;

PAR

MM. ESCUDIER FRÈRES.

TOME I.

PARIS
BUREAU CENTRAL DE MUSIQUE,
29, PLACE DE LA BOURSE.

1844

INTRODUCTION.

AU LECTEUR.

Chaque jour le goût de la musique se répand et se popularise; cet art est devenu une des plus vives jouissances des nations civilisées; en France, en Allemagne, en Angleterre, toutes les classes de la société subissent son influence. Chez ces peuples, la musique fait déjà partie intégrante de l'éducation publique, et le jour arrivera bientôt peut-être, où, plus puissante que la diplomatie, elle trouvera le secret de les concilier, de les unir.

Aussi, depuis quelques années surtout, cet art a été l'objet des travaux et des recherches de beaucoup d'écrivains, et a fait éclore un assez grand nombre de traités spéciaux, de recueils biographiques, d'histoires générales et particulières. Mais ce qui manque encore, c'est un dictionnaire de musique bien conçu, bien exécuté, précis et pourtant complet; en un mot, une encyclopédie musicale qui résume toutes les connaissances acquises, tous les faits importants, et qui soit au niveau des progrès de l'époque.

Cependant des hommes d'un grand mérite se sont occupés successivement de travaux de ce genre, et, bien qu'ils ne soient pas arrivés à des résultats tout à fait satisfaisants, leurs tentatives ne méritent pas moins d'être signalées avec éloges. Le Flamand Jean Tinctor a publié le premier dictionnaire de musique qui ait vu le jour depuis l'invention de l'imprimerie. Cet ouvrage, qui parut en 1470, à l'époque de la renaissance des lettres, sous le titre *Terminorum musicæ definitorium*, a joui pendant longtemps d'une grande estime dans le monde musical; mais il est aujourd'hui sans valeur, sans intérêt,

Ainsi que son titre l'indique, c'est tout simplement une série de définitions : on y chercherait vainement une critique élevée, des détails intéressants, des faits historiques de quelque importance : au reste, il n'en pouvait être autrement à l'époque où Tinctor écrivait; les communications intellectuelles entre les divers peuples étaient encore trop rares pour qu'il pût réunir tous les éléments nécessaires à la construction d'un vaste monument.

Dans le siècle dernier, un de nos écrivains les plus célèbres, Jean-Jacques Rousseau, a interrompu ses méditations sociales et ses études littéraires pour nous donner un dictionnaire de musique : mais cette excursion dans le domaine de l'esthétique musicale n'a pas été heureuse; son œuvre fourmille de fautes et d'erreurs; et ceci n'est pas seulement notre opinion personnelle, c'est aussi celle des critiques les plus éclairés et des juges les plus compétents.

D'autres productions du même genre ont été publiées depuis avec plus de succès; quelques-unes même, et à leur tête il faut placer le *Dictionnaire de musique* par Castil-Blaze, sont dues à des esprits éminents : mais on ne saurait nier que nos connaissances musicales ont singulièrement progressé depuis leur apparition; aussi sont-elles devenues incomplètes, surtout sous le rapport historique.

L'ouvrage qui laisse peut-être le moins à désirer est le *Dictionnaire de Lichtenthal*. Aidé des travaux les plus récents de l'Italie et de l'Allemagne, des ouvrages des Kock, des Marpurg, des Forkel, des Martini, le docteur Lichtenthal a donné la meilleure encyclopédie musicale qui ait encore paru. Riche de documents précieux, vivifié par des recherches immenses, son livre offre à la fois un vif intérêt aux artistes et aux amateurs; cependant, il faut le dire, le *Dictionnaire de Lichtenthal* présente de notables imperfections : son style laisse parfois à désirer sous le rapport de l'élégance; les diverses parties de son ouvrage manquent de proportion, et, par une contradiction étrange,

on y voit traités avec beaucoup d'étendue des sujets d'un intérêt médiocre, tandis que des matières plus importantes y sont à peine effleurées ; enfin, l'auteur a négligé une foule de documents, de découvertes modernes, dont l'exhibition aurait donné plus de prix à son travail. Il y a donc à prendre et à laisser dans le *Dictionnaire de Lichtenthal* : c'est un excellent guide que nous pourrons suivre souvent; mais à la condition de modifier ce qui est diffus, et de développer ce qui est incomplet.

Après avoir fait la critique des productions de nos devanciers, nous allons dire en peu de mots comment nous entendons celle-ci.

Les articles purement didactiques seront traités d'une manière claire, succincte et concise. On conçoit, en effet, que dans les limites où nous sommes renfermés, nous ne saurions donner, sur chaque matière, un traité *ex professo*. D'ailleurs , il ne faut pas oublier que notre dictionnaire n'est pas fait uniquement pour les artistes, pour les véritables connaisseurs; mais qu'il est aussi destiné aux gens du monde : en un mot, nous avons voulu le rendre accessible à toutes les intelligences; dans ce cas, nous avons dû nous borner à des notions élémentaires. Ceux de nos lecteurs qui voudraient approfondir les sujets que nous n'avons fait qu'esquisser ici pourront recourir aux ouvrages spéciaux.

Quant aux articles historiques, nous nous sommes livrés à de longues et nombreuses recherches pour donner tout l'intérêt possible à cette partie de notre travail, et la mettre en harmonie avec les découvertes les plus modernes.

Les savants ouvrages que possèdent l'Italie et l'Allemagne nous ont été d'une grande utilité sous ce double rapport ; mais ces productions étrangères ne sont pas les seules que nous ayons consultées avec fruit : les écrits si solides et si ingénieux de M. Castil-Blaze, et notamment son *Histoire de l'Opéra* ; l'*Histoire de la musique en Italie*, par

le comte Orloff; les *Esquisses sur la musique*, par Laborde; le *Dictionnaire des musiciens*, par Choron et Fayolle; l'excellent travail biographique que M. Fétis poursuit, avec un zèle infatigable et une si piquante érudition, sous le titre de *Biographie des musiciens*; l'*Encyclopédie du pianiste-compositeur*, par M. Zimmerman ; les traités didactiques de M. Berton, Baillot : tous ces écrits, et bien d'autres encore, nous ont offert de précieux matériaux.

Nous avons aussi compulsé avec soin les journaux spéciaux de musique, qui se publient en France, en Allemagne, en Angleterre. Les livres de voyages les plus récents ont été également, de notre part, l'objet d'un sérieux examen pour tout ce qui se rattache à notre spécialité.

Enfin, notre position particulière nous met en mesure d'offrir au public un ouvrage complet sous tous les rapports. Comme directeurs de *La France musicale*, nous sommes journellement en relation avec les artistes français et étrangers les plus distingués, les plus célèbres. Nos correspondances extérieures sont actives et multipliées. On comprend tout le parti que nous avons pu tirer de ces heureuses circonstances : aussi n'hésitons-nous pas à dire que ce Dictionnaire sera à la fois le plus substantiel et le plus complet qui ait encore paru.

Escudier frères.

DICTIONNAIRE

DE MUSIQUE.

A

A. Cette lettre désigne, dans la musique moderne, et notamment dans la musique allemande, le sixième degré de la gamme diatonique et naturelle, ou la dixième corde de la gamme diatonico-chromatique, appelée dans l'ancien solfége *a la mi ré*, *a mi la* , ou *la*. — Dans la musique allemande, *A* majuscule désigne le *la* de la première octave, *a* minuscule indique celui de la seconde octave, *a* marqué avec un petit trait horizontal, celui de la troisième octave, et *a* avec deux petits traits horizontaux, celui de la quatrième octave. — A est aussi le ton général de ce qu'on appelle le diapason.— A majuscule, écrit sur une partition, indique l'alto ou le contralto.—Dans l'ancienne gamme française, qui commence par *f*, la lettre A était nommée *mi*, quinte de *la*, quand on chantait au naturel, et *la*, quinte de *ré*, quand on solfiait par bémols. — Les Italiens, solfiant d'après les trois propriétés, nommaient la lettre A, *a mi ré la*, ou *a la mi ré*, ce qui leur retraçait à la fois les trois noms que cette lettre avait dans les trois propriétés, savoir : *mi* dans la propriété du bémol, *ré* dans la propriété du bécarre, et *la* dans la propriété naturelle.— Ces dénominations ont été réformées depuis que l'invention du *si* a mis un terme aux difficultés dont était hérissé l'ancien solfége. On dit maintenant : une symphonie en *do*, une sonate en *sol*, etc.; et même, pour faire connaître les tons dans lesquels doivent jouer différents instruments à vent, plusieurs musiciens se servent de simples lettres, comme cors en A, clarinettes en B, trompettes en C.

Abréviations. Nous avons en musique un grand nombre d'abréviations. On les figure avec des barres placées au-dessous

d'une ronde, à la queue d'une blanche ou d'une noire, ou seules à chaque temps, ou au milieu de la mesure. Dans le premier cas, la barre signifie que la note, ronde, blanche ou noire, doit être divisée en autant de croches que sa valeur en contient, et en doubles et triples croches, si la barre est double ou triple. La barre seule, après un groupe de notes, signifie que l'on doit répéter ce même groupe autant de fois qu'il y a de barres. — L'abréviation diminue le travail du copiste. Placée avec intelligence dans les parties séparées et les partitions, elle fait connaître d'avance que le trait à redire est exactement le même que celui que l'on vient d'exécuter, et qu'il ne faut par conséquent pas changer d'intonation ni de position.

Académie royale de musique. L'origine de cette institution musicale remonte au poëte Baïf, contemporain de Ronsard et de Malherbe, qui établit dans sa maison, rue des Fossés-Saint-Victor, une académie de musique autorisée par Charles IX, en 1571. On y exécutait des ballets et des mascarades. Depuis la mort de Baïf, cette institution tomba dans une complète décadence. En 1645, le cardinal Mazarin ayant fait venir des acteurs italiens, les établit dans la rue du Petit-Bourbon, près de la partie du Louvre où fut depuis bâtie la colonnade. Ils y jouèrent et chantèrent une pastorale en cinq actes, *Achille à Scyros*, de Jules Strozzi. Cet opéra, le premier qui ait été donné en France, fut suivi, en 1647, d'un second, *Orpheo et Eurydice*. *Andromède*, tragédie à machines du grand Corneille, jouée en 1650, était un véritable mélodrame, puisque la musique n'y était qu'accessoire. Les ballets que Benserade commença à faire représenter en 1651, au nombre de vingt et un, et dans lesquels Louis XIV et sa cour ne dédaignèrent pas de danser, n'étaient que des intermèdes adaptés à d'autres pièces. Il paraît certain que l'abbé Perrin, de Lyon, doit être regardé comme le créateur de notre Académie royale de musique. Il donna à l'opéra une forme plus régulière, et en fournit le premier modèle. Conjointement avec le musicien Combert, il fit jouer pour essai, en 1659, une pastorale dont on ignore le titre. Le succès qu'elle obtint engagea les auteurs à en composer deux autres, dont la mort du cardinal Mazarin interrompit les répétitions. Dans ce même temps, un marquis de Sourdiac, opulent amateur, perfectionnait les machines propres à l'opéra, et faisait jouer dans son château la *Toison d'or*, de Corneille. Associés avec lui, Perrin et Combert

obtinrent par lettres-patentes, en 1659, le privilége pour douze ans d'une Académie de musique où l'on *chanterait au public des pièces de théâtre.* Elle fut établie dans la rue Guénégaud. On y joua *Pomone*, en 1671, et les *Peines et les Plaisirs de l'Amour*, en 1672. Mais la discorde ayant désuni les associés, Lulli, plus fin qu'eux, les supplanta. — Surintendant de la musique du roi, Lulli obtint facilement de nouvelles lettres-patentes qui lui concédèrent le privilége retiré à Perrin. Associé avec Vigaroni, machiniste du roi, il disposa une salle de jeu de paume, rue de Vaugirard, près du Luxembourg, et y fit représenter les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, dont les paroles étaient de Quinault. Après la mort de Molière, en 1673, son théâtre, fondé au Palais-Royal par le cardinal de Richelieu, fut donné à Lulli, qui y poursuivit sa carrière avec autant de gloire que de bonheur, et la termina, en 1686, par *Armide*, qui fut regardée comme le meilleur de ses opéras. — Une innovation importante eut lieu sous l'administration de Lulli. Des danseuses parurent sur le théâtre. Les rôles de femmes, dans le ballet, étaient remplis auparavant par des hommes travestis. — C'est dans la salle du Palais-Royal que, durant près d'un siècle, ont été données toutes les tragédies lyriques, tous les ballets héroïques de Quinault, Campistron, Fontenelle, Lamotte, Fuzelier, Cahuzac, mis en musique par Lulli, Destouches, Campra, Labarre, Rameau, Mondonville. Là chantèrent pendant quarante ans Chassé, Jélyotte, et à diverses reprises la célèbre Lemaure. Là dansèrent Marcel, qui *voyait tant de choses dans un menuet*, la Camargo et la Sallé, immortalisées par Voltaire. Là enfin débuta le grand Vestris, le *dieu de la danse.* C'est là aussi que la révolution musicale fut commencée par des chanteurs italiens venus en 1752, et par le *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau. Un incendie ayant consumé cette salle le 6 avril 1763, l'Opéra fut transporté l'année suivante aux Tuileries. Il retourna au Palais-Royal dans une salle qui ouvrit en 1770, et qui fut encore détruite par le feu en 1781. — Cette période est remarquable sous plusieurs rapports. Les ballets acquirent, sous Noverre, plus de mouvement, de grâce, d'expression et de naturel. L'arrivée à Paris de Gluck, de Piccinni et d'une troupe de bouffes italiens acheva la réforme musicale. Gluck ne se borna pas à enrichir notre scène lyrique d'une foule de chefs-d'œuvre, *Iphigénie en Aulide, Orphée, Alceste*; il donna à l'orchestre plus de vigueur, d'énergie et de précision.

Il apprit aux acteurs à chanter en mesure, à déclamer le récitatif d'une manière moins traînante et plus animée. Piccinni fit entendre la plus touchante et la plus suave mélodie dans *Atys*, *Roland*, *Iphigénie en Tauride*. — Les Bouffes, dont les représentations alternaient trois fois la semaine avec celles de l'Opéra français, firent goûter aux dilettanti parisiens les chefs-d'œuvre des Sarti, des Anfossi, des Paisiello. Les *Ramistes*, ou partisans de Rameau, qui avaient triomphé des *Lullistes*, furent vaincus à leur tour, et le dernier coup fut porté à la vieille et lamentable musique française. Mais en même temps se formèrent les factions non moins opiniâtres et irascibles des *Gluckistes* et des *Piccinnistes*.

Heureux temps où des légions d'amateurs et d'enthousiastes prenaient l'Opéra pour un champ de bataille, et, s'y défiant courageusement, attaquaient un duo, sapaient les fondements d'un chœur, renversaient l'édifice du finale le plus formidable! L'histoire nous a transmis les noms de ces braves, qui tour à tour impétueux ou calmes, lançaient une grêle de traits piquants ou recevaient avec un flegme stoïque le feu roulant des quolibets et des calembours. On raconte à ce sujet une anecdote assez piquante. Mlle Levasseur, jouant le rôle d'Alceste, chantait le bel air qui finit par ce vers :

Il me déchire et m'arrache le cœur.

Un piccinniste s'écria : « Ah! mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles. — Quelle fortune, si c'est pour vous en donner d'autres! » répliqua son voisin.

A l'époque dont nous parlons, on applaudissait des chanteurs et des cantatrices d'un très-grand mérite, Sophie Arnoult, Rosalie, Levasseur, Larivière, Legros. C'est encore pendant cette période que l'Académie royale de musique qui, dès son origine, avait langui sous le despotisme des gentilshommes de la Chambre, passa momentanément sous la direction de la ville de Paris, qui en confia la gestion, de 1778 à 1780, aux soins éclairés et actifs de Visency de Volgay. Le théâtre de la Porte-Saint-Martin ayant été bâti en moins d'un an, on en fit l'ouverture par une représentation *gratis*, afin d'essayer sur le peuple si les gens comme il faut pouvaient y assister sans danger. Cette époque est une des plus brillantes qu'offrent les annales de l'Académie royale de musique. On y réforma les costumes ridicules des ac-

teurs: on y entendit la *Caravane* et *Panurge*, de Grétry; *Renaud*, *Dardanus*, *OEdipe à Colone*, de Sacchini; les *Danaïdes* et *Tarare*, de Salieri; les *Noces de Figaro*, de Mozart. Ces remarquables compositions, soutenues par les meilleurs ouvrages du dernier répertoire et par les charmants ballets de Gardel, *Télémaque*, *Psyché*, *Pâris*, ont formé pendant trente ans un fonds aussi agréable et varié pour le public, que peu dispendieux pour l'administration. — On applaudissait alors comme acteurs et comme chanteurs Lainé, Lays, Chardini, Rousseau, Chéron et sa femme, la célèbre madame de Saint-Hubert, mademoiselle Maillart, qui la remplaça, sans la faire oublier; dans la danse, Vestris et Didelot, Laborie, Milon, mesdames Guimard, Rose Chavigny, Saulnier. L'orchestre offrait aussi des artistes du premier mérite. — En 1790, l'administration retourna sous la direction de la municipalité de Paris; et en 1793 les acteurs s'en chargèrent comme sociétaires. Depuis la révolution, l'Académie royale de musique avait successivement pris le nom d'*Opéra National* et de *Théâtre de la République et des Arts*. On y sacrifia au goût du temps; mais du moins les ouvrages de circonstance qu'on y représenta ne manquaient pas d'une certaine dignité, et quelques beautés dans la musique y rachetaient les défauts et l'absurdité des paroles. — En 1795, le gouvernement acheta, sans le payer, le *Théâtre National*, qu'on avait permis à la Montansier, deux ans auparavant, de bâtir en face de la Bibliothèque de la rue Richelieu; et malgré le danger d'un tel voisinage pour cet immense et précieux dépôt littéraire, la ci-devant Académie royale de musique fut établie dans la nouvelle salle. On remit alors ce spectacle en direction. Deux hommes de lettres, Lachabaussière et Parny, l'ancien acteur Caillot, et un quatrième personnage, formant le comité d'administration, s'acquittèrent assez mal de leurs fonctions. Une seconde administration n'ayant pas mieux réussi, Devismes fut nommé en 1799. Mais on lui donna pour collègue un ex-législateur avec lequel il ne put s'entendre, et il lui céda la place en 1800. — L'époque du Consulat et de l'Empire ne fut pas très-féconde en ouvrages saillants. Les seuls qui obtinrent un succès soutenu sont les suivants : *Anacréon chez Polycrate*, de Grétry; la *Création du monde*, de Haydn; les *Mystères d'Isis*, de Mozart; *Ossian* ou les *Bardes*, de Lesueur; la *Vestale* et *Fernand Cortez*, de Spontini; la *Jérusalem délivrée*, de Persuis. Les recrues en talents furent peu

nombreuses aussi pendant cette longue période; elles se bornèrent, pour le chant, à Nourrit père, Dérivis, Lavigne, mademoiselle Armand et madame Branchu; et pour la danse, à Ferdinand, Albert, Montjoie, mesdames Fanny Bios et Gosselin. — Redevenu Académie royale de musique en 1814, l'Opéra, avec la Restauration, retomba sous l'influence de la maison du roi et de l'intendant des menus-plaisirs. Les mutations dans l'administration y devinrent fréquentes et onéreuses. Après avoir été tenu tour à tour par Persuis, Viotti, M. Habeneck et M. Duplantis, le sceptre de l'Académie royale de musique tomba entre les mains d'un noble vicomte, qui, avec d'excellentes intentions, se donna néanmoins des ridicules en s'occupant de règlements de morale pour les coulisses. — Nommé directeur de l'Opéra en 1827, M. Hubbert, homme d'esprit et passionné pour les arts, immola à grands frais l'École française à l'École italienne. Le théâtre devint le patrimoine du génie ultramontain. Le plus grand compositeur des temps modernes, Rossini, y fit jouer *Moïse*, le *Siége de Corinthe*, le *Comte Ory*, *Guillaume Tell*. A peine la *Muette de Portici*, d'Auber, put-elle y trouver place. Indépendamment de ces ouvrages, plusieurs ballets, *Mars et Vénus*, de Blache; le *Page inconstant*, de Dauberval; la *Somnambule*, la *Belle au Bois dormant*, auraient suffi pour donner de l'éclat à l'administration de M. Hubbert. — Sous la Restauration, la direction de l'Opéra fit de nombreuses et importantes acquisitions; pour le chant, Adolphe Nourrit, bien supérieur à son père, Dabadie, Dupont, mesdames Cinti Damoreau, Grassari, Javareck; et pour la danse, l'aérien Paul, Perrot, mesdames Montessu, Marie Taglioni. — Depuis 1830, le sceptre de l'Académie royale de musique est tombé entre les mains de M. Véron, puis de M. Duponchel, de M. Monnais, et plus tard entre celles de M. Léon Pillet. Cette période a été signalée par quelques ouvrages importants, parmi lesquels se distinguent *Robert le Diable* et les *Huguenots*, de Meyerbeer; la *Juive*, d'Halévy; la *Favorite*, de Donizetti; et quelques jolis ballets, la *Sylphide*, le *Diable boiteux*, *Giselle* et la *Jolie Fille de Gand*, d'Ad. Adam. L'Opéra s'est aussi enrichi de quelques artistes d'un grand talent, Duprez, Barroilhet, Levasseur, mesdames Dorus, Stoltz, Méquillet. — De charmantes danseuses, mesdames Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Dumilâtre, Fitz-James, ont rallié tous les suffrages dans le *Diable boiteux*, *Giselle*, la *Péri*, etc.

Académies de musique. On donne ce nom à plusieurs sortes d'institutions relatives à la musique. Appartiennent aux plus remarquables académies musicales :

La Société philharmonique de Vérone, qui florissait déjà dans le seizième siècle;

L'Académie philharmonique de Bologne, fondée en 1666;

Le Conservatoire royal et l'Académie royale de musique de Paris;

L'ancienne Société de musique fondée à Londres en 1710;

L'Académie impériale de Saint-Pétersbourg;

L'Académie royale de Stockholm;

L'Académie de chant fondée à Berlin en 1789;

La Société philharmonique de l'empire d'Autriche, fondée à Vienne en 1812.

Académicien philharmonique. Titre que portent les membres des Sociétés philharmoniques de Bologne et de Vérone.

A capella. Terme italien de musique, usité dans la musique d'église, et qui indique que les instruments doivent marcher à l'unisson ou à l'octave avec les parties du chant.

Accélérer. Presser le mouvement, ce qui arrive dans les morceaux passionnés et pleins de vigueur.

Accent. Appliqué à la déclamation, et spécialement au chant et à la musique, ce mot exprime les diverses modifications qu'éprouve le son de la voix sous l'impression d'un sentiment, d'une passion quelconque.

L'art d'accentuer convenablement constitue en grande partie le talent du comédien, du chanteur; c'est par le juste caractère de l'accent que se manifestent l'intelligence et la sensibilité. — Il faut éviter de trop multiplier les accents. A force de prodiguer les effets, on finirait par les éteindre, de même qu'on éblouit les yeux en prodiguant les lumières.

La musique dramatique doit-elle imiter les accents de la parole, ou doit-elle se borner à concourir par ses impressions à l'effet général de la scène? — Question souvent agitée qui n'est pas encore éclaircie. Le premier système est celui de Grétry et de Gluck, le second est celui de Cimarosa et de Rossini. Sans vouloir ici prononcer entre les deux, contentons-nous de remarquer que l'un et l'autre ont produit des chefs-d'œuvre.

Accentuer. Exprimer dans l'exécution, avec exactitude, les

accents musicaux conformes aux indications du compositeur, à l'accent des mots et au bon goût; marquer exactement les accents musicaux, les *forte* et les *piano*.

Accents d'église. On appelait ainsi ces formules mélodieuses que dans l'ancienne Église on devait savoir par cœur, selon la ponctuation, à l'époque où l'on chantait les leçons évangéliques ou épistolaires; ces formules étaient au nombre de sept: 1° l'*accent immuable*, quand la dernière syllabe d'un mot n'était ni élevée ni abaissée; 2° l'*accent moyen*, quand on chantait la dernière syllabe d'une tierce plus bas; 3° l'*accent grave*, en la chantant d'une quarte plus grave; 4° l'*accent aigu*, lorsqu'on chantait quelques syllabes avant la dernière d'une tierce plus grave, et la dernière sur l'intonation précédente; 5° l'*accent modéré*, chantant quelques syllabes avant la dernière d'une seconde plus aiguë, et la dernière sur l'intonation précédente; 6° l'*accent interrogatif*, lorsqu'on chantait la dernière syllabe d'une interrogation d'une seconde plus aiguë; 7° l'*accent final*, quand les dernières syllabes descendaient par degrés vers la quarte sur laquelle devait tomber la syllabe finale.

Accessoires. Dans les œuvres de l'art, et spécialement dans les compositions musicales, on appelle parties accessoires celles qui, sans être inséparables du sujet traité par l'artiste, servent à le relever, à le mettre dans tout son jour, à y rattacher certaines idées secondaires relatives à ce sujet, en général à l'embellir et à le développer davantage. L'accessoire doit d'ailleurs être lié au sujet principal de manière à en paraître presque inséparable.

Acciaccatura. Terme italien de musique, signifiant une espèce d'agrément d'exécution, sur laquelle cependant on n'est pas généralement d'accord. Selon les uns, elle consiste à frapper rapidement et d'une manière successive toutes les notes d'un accord pour leur donner une plus grande résonnance; elle se marque en écrivant en petites notes et dans leur ordre successif toutes les notes de l'accord, et ensuite l'accord lui-même, ou en faisant précéder l'accord par une espèce de zigzag perpendiculaire. Selon d'autres, elle consiste à frapper dans un accord une ou plusieurs notes qui ne lui appartiennent pas; elle se marque par une petite ligne transversale, traversant l'accord là où la note étrangère à l'accord doit être frappée. Selon d'autres, enfin, c'est une appogiature, mais que l'on frappe presque simul-

tanément avec la note principale. Pour exprimer cette nuance, quelques compositeurs coupent la petite note par un trait.

Accidents. En musique les accidents sont les signes qui viennent altérer la valeur des notes. On les nomme *dièses*, *bémols*, *bécarres*. On se sert du même mot pour exprimer les lignes au moyen desquelles on caractérise les notes qui dépassent la portée en haut ou en bas.

Accidentia notularum. Expression employée dans la musique ancienne pour indiquer qu'on devait rendre une note d'une moindre valeur, placée entre deux notes d'une plus grande valeur, équivalente à la note précédente ou à la suivante; ou qu'une note d'une plus grande valeur devait perdre la troisième partie de cette même valeur. Ce moyen n'a été pratiqué que dans les *temps pairs*.

Acclamations. A Rome les acclamations étaient fort usitées au théâtre, et particulièrement dans les représentations lyriques. Ce ne furent d'abord que des cris et des applaudissements confus; mais dès le règne d'Auguste on en fit un concert étudié : un musicien donnait le ton, et le peuple, formant deux chœurs, répétait alternativement la formule d'acclamations. Le dernier acteur qui occupait la scène donnait le signal des acclamations par ces mots : « *Vadete et applaudite.* » Lorsque Néron jouait de la lyre sur le théâtre, Sénèque et Burrhus étaient alors les coryphées ou premiers acclamateurs ; de jeunes chevaliers se plaçaient en différents endroits du théâtre pour répéter les acclamations, et des soldats, gagés à cet effet, se mêlaient parmi le peuple afin que le prince entendît un concert unanime d'applaudissements. Ces acclamations chantées ou plutôt accentuées durèrent jusqu'au règne de Théodoric.

Accolade. Nom du signe ou du trait de plume qui unit une ou plusieurs portées.

Accompagnement. On entend par ce mot tantôt l'aide ou le soutien harmonique d'un chant ou d'une voix principale au moyen d'un ou de plusieurs instruments, tantôt la science des accords appliquée à l'exécution de la basse continue et des partitions. Le mot accompagnement, pris dans ce dernier sens, signifie à peu près la même chose qu'harmonie. Ainsi, apprendre l'accompagnement équivaut à ces mots : apprendre l'harmonie.

Le chant placé en première ligne dans une composition reçoit diverses parties qui le suivent, le soutiennent, lui donnent plus

d'expression et de vigueur, et font éclater simultanément l'harmonie dont la phrase principale a déterminé l'ordre et le dessin. L'union de ces parties diversement arrangées s'appelle accompagnement.

L'accompagnement étant toujours subordonné au chant, quelques personnes l'ont considéré comme un accessoire de peu d'importance, et l'ont comparé mal à propos au cadre d'un tableau, au piédestal d'une statue. Cette comparaison, bien qu'elle ait une apparence de justesse, ne mérite même pas d'être combattue.

Les instruments à vent, qui sont d'un si grand secours à l'accompagnement, furent pendant longtemps négligés. On trouve bien quelques solos de ces instruments dans les anciennes partitions; mais l'art de grouper dans les masses harmoniques les flûtes, les bassons, les cors, les hautbois, était autrefois inconnu. Gluck fut le premier qui fit entendre des accompagnements pompeux et dramatiques; ceux de Piccinni et de Sacchini sont d'une grande pureté; mais Mozart est celui qui a porté l'art magique de l'orchestre à son plus haut degré. Depuis cette époque, les beaux modèles se sont multipliés. Les grands maîtres unissent aujourd'hui, par un heureux accord, les grâces de la mélodie à la vigueur du contre-point.

Il y a mille manières de conduire un accompagnement, mais il n'existe aucune règle précise qui détermine le dessin, le mouvement et le rhythme de cette importante partie des compositions musicales. Le sens des paroles, les situations dramatiques, la disposition de la scène et le goût sont les seuls guides du compositeur, et les belles partitions des grands maîtres sont ses modèles. La palette présente toutes les couleurs au peintre; l'orchestre offre tous les sons au compositeur : il s'agit de choisir. De même que le premier, en formant ses teintes, néglige ou rejette à présent la nuance qu'il emploiera dans une autre occasion et pour un autre effet; ainsi le compositeur, suivant le caractère de la scène qu'il doit traiter, emploie les instruments à cordes ou les instruments à vent, les notes appuyées ou les notes tenues, l'unisson ou des groupes d'accords.

Il reste à parler de l'accompagnement relativement à la partition. Il faut d'abord remarquer que son exécution demande, outre une étude préalable des accords, une prompte lecture de toutes les clefs, l'habitude de passer à chaque instant, non-seu-

lement des sons graves aux sons aigus, mais encore d'un ton dans un autre, une main accoutumée aux difficultés, et une parfaite connaissance des effets qui résultent de l'orchestre.

L'accompagnement d'un instrument par un autre instrument, comme par exemple, le piano par le violon, la flûte, etc. , demande de la part de l'accompagnateur une lecture exacte de la musique, une oreille très-délicate pour l'intonation, et un grand soin de s'abstenir de tout ce qui pourrait nuire à la partie principale, comme les ornements inutiles ; au contraire, si l'accompagnateur s'aperçoit que la partie principale s'écarte un peu de l'intonation ou de la mesure, il doit aussitôt la ramener dans le véritable sentiment du temps, en pressant ou ralentissant le mouvement, afin de rétablir l'équilibre dans l'ensemble. Dans les moments où la partie principale se repose, il est permis à l'accompagnateur de faire briller son instrument par tous les moyens que lui suggère le bon goût.

Accordando. Ce mot est maintenant d'une application fort rare, et il ne se trouve que dans quelques morceaux de musique du genre comique , où l'on a coutume d'imiter la manière d'accorder les instruments à cordes, comme dans le premier morceau de l'opéra d'Anfossi, intitulé : *I Gelosii fortunate*, les *Jalousies heureuses.*

Accorder les instruments. C'est tendre ou lâcher les cordes, allonger ou raccourcir les tuyaux de l'orgue, de la flûte, du cor, tendre ou lâcher les peaux des timbales ; en un mot, c'est augmenter ou diminuer la tension des corps sonores, jusqu'à ce que toutes les parties de l'instrument soient au ton qu'elles doivent avoir.

Accordeurs. On nomme accordeurs d'orgue ou de piano ceux qui vont dans les églises ou dans les maisons accorder ces instruments. Quand les accordeurs raccommodent aussi ces instruments, ils prennent le nom de facteurs. (Voyez Facteurs.)

Accord. C'est l'union de plusieurs sons entendus simultanément. Le rapprochement des intervalles de douzième et de dix-septième produits par la résonnance du corps sonore harmonique forme un accord composé d'une tierce et d'une quinte. Cet accord étant donné par la nature a été nommé accord parfait. Il est le type, la source de tous les autres, qui ne sont que des renversements, des altérations ou des augmentations de l'accord primitif. — Les accords se composant d'une réunion de sons

musicaux, pour indiquer les rapports respectifs que ces sons ont entre eux dans la composition de tel ou tel accord, on les désigne sous le titre d'intervalles. Le point de départ, qui est toujours pris du son le plus grave et que l'on nomme *basse*, est désigné par 1, et l'octave, qui est la répétition de la tonique, par 8. Ainsi donc l'accord parfait se composant de 1, 3, 5, 8, si l'on voulait l'employer sur le ton de *fa*, par exemple, la prime ou 1 sera *fa*, la tierce ou 3 sera *la*, la quinte ou 5 sera *ut*, et l'octave ou 8 sera *fa* en haut. Ainsi de même pour tous les tons.

Exemple du renversement de l'accord primitif :

Accord primitif : 1 — 3 — 5.
Renversement : 1 — 3 — 6.
1 — 4 — 6.

Accordéon. L'accordéon est un instrument à anche, renfermé dans une petite caisse qui se dilate et se resserre à volonté, et produit ainsi les tons au moyen du mécanisme d'un doigté à touches. — Son étendue est diatoniquement du *sol*, clef de violon, au-dessous des lignes, au *do*, même clef, au-dessus de la portée, excepté le *la* au-dessous et le *si* au-dessus des lignes de la même clef de violon. Il y a cependant des accordéons qui peuvent donner dans cette étendue les tons diésés et bémolisés. — On peut se servir de cet instrument pour jouer de petits airs simples, et même pour donner quelques accords.

Acetabulum. Instrument ancien appelé en italien *crepitacolo*. Les acetabulums étaient des instruments de bronze ou d'argent qui faisaient un grand bruit, et on les frappait comme les sistres.

Achéens. Les Achéens chantaient en l'honneur d'Apollon des hymnes et des poëmes dont plusieurs portaient le nom de *péan*, pour obtenir la faveur de cette divinité.

A chula, a fafa. Danses portugaises qui ressemblent au fandango. A défaut de castagnettes, on bat la mesure avec les doigts.

A cinq parties. Se dit lorsque cinq voix d'un morceau de musique ont chacune d'elles leur mélodie.

Acresciuto (augmenté). Quelques auteurs, dans les intervalles augmentés de demi-tons, adoptent ce terme qui est opposé à *diminué*, au lieu d'employer les mots *excédant*, *altéré*, *superflu*. Ils repoussent surtout les deux dernières expressions comme des mots d'une signification équivoque.

Acte de cadence. Nom de la cadence.

Acte. En musique et en poésie ce mot signifie une division du drame, qui sert à reposer l'attention du spectateur. — L'intervalle entre deux actes s'appelle entr'acte.

Acteur. C'est le nom général donné par le public aux personnes qui paraissent sur le théâtre, depuis les premiers sujets de la tragédie, de la danse et du chant, jusqu'aux plus modestes comparses. Chez les nations grecques, douées d'une intelligence vive et d'une exquise sensibilité, la profession d'acteur, exercée par des citoyens dans les réunions solennelles et aux fêtes olympiques, dut nécessairement être honorable et honorée.— Il n'en fut pas de même chez les Romains, peuple de mœurs énergiques, mais grossières, plus fait pour la guerre que pour les jeux de l'esprit. Là les premiers acteurs, sortis de la classe des esclaves, ou tout au moins des affranchis, ou venus des provinces conquises, se trouvèrent en concurrence avec des gladiateurs et des entrepreneurs de combats d'animaux. L'infériorité de position de ceux qui exercèrent les premiers la profession d'artiste dramatique, et notamment celle de chanteur, influa puissamment sur le degré d'estime que le sénat crut devoir accorder à leurs successeurs. Tacite nous apprend que d'après des ordonnances spéciales un sénateur ne pouvait les visiter chez eux, ni un chevalier romain les accompagner dans la rue. Il fallut les réclamations d'un tribun du peuple et le bon sens de Tibère pour maintenir une ordonnance d'Auguste, qui les déclarait exempts du fouet, et empêcher le sénat de livrer leurs épaules à l'arbitraire d'un préteur. — Un des reproches que les historiens ont faits à Néron, c'est d'avoir chanté sur le théâtre.

En France, placés entre la noblesse, qui les nourrissait sur le pied de domesticité, et la bourgeoisie qui, ne les rencontrant en aucune ville en corporation de quelque importance, oublia de les admettre à cette confraternité d'estime que les arts et métiers s'accordaient mutuellement, la condition des artistes dramatiques était déjà fort précaire. La jalousie du clergé devait l'empirer encore. Non content de monopoliser en faveur des confrères de la Passion la représentation des *mystères*, il travailla à entraver la représentation des *sotties* et farces, et dans ce but réchauffa les anathèmes que les puritains de la primitive Église avaient jadis fulminé contre les cirques où l'on avait martyrisé les chrétiens, et par extension contre les comédiens, les chanteurs et les mimes. Ce fut pour les acteurs le comble de

la misère. Dans l'ancienne Rome, fouettés, mais grassement payés pendant leur vie, ils avaient en mourant la certitude que leurs os iraient, comme ceux de tout le monde, se calciner sur un bûcher, et l'espoir, si Minos n'était pas trop sévère, que les Champs-Élysées s'ouvriraient pour leurs âmes. En France, maigre pendant leur vie, leur corps, au moment de son divorce d'avec l'âme, fut condamné à pourrir sans prières, et leur âme jetée aux flammes pour l'éternité.

Notre état social a fait enfin justice d'un préjugé ridicule et odieux. Aujourd'hui qu'on exerce l'art théâtral sans en être moins garde national, électeur, juré et éligible, la femme du monde reçoit dans son salon le comédien, le chanteur ou la cantatrice célèbres. Le bourgeois ne refuse pas à un artiste dramatique sa soupe et même sa fille, s'il gagne de bons appointements et mène une vie rangée, et le prolétaire professe presque du respect pour tout acteur.

ACTION. Expression des mouvements de l'âme par les mouvements et l'attitude du corps. On se sert particulièrement de ce terme pour la pantomime et l'art du chanteur et du comédien. — Le pantomime ne parle qu'aux yeux, tandis que le comédien y joint la déclamation ou le chant. L'action du chanteur, déterminée par la musique, diffère de l'action du comédien qui déclame. — L'action embrasse 1° le maintien, la pose du corps, en un mot l'attitude; 2° les mouvements des différentes parties du corps, telles que la tête, les mains, les pieds. Les plus expressives de ces parties sont les yeux et les muscles du visage, les mains et les doigts. Les mouvements des pieds sont du domaine de la danse.

ACOUSTIQUE. Chladni, dans son ouvrage sur l'acoustique, publié en allemand à Leipsick, en 1802, et en français à Paris, en 1809, a exposé toutes les découvertes importantes faites dans cette partie de la physique, soit par lui, soit par d'autres expérimentateurs. Les principaux sujets qu'il y traite sont : 1° la science des tons ou la partie arithmétique, dans laquelle il ne s'agit que des rapidités relatives et absolues des vibrations, et d'abord uniquement de leurs rapports primitifs, puis des légères variations nécessaires pour leur exercice pratique, ou de la température; 2° les lois d'après lesquelles se composent tous les corps sonores dans leurs vibrations, et qui se manifestent par divers phénomènes dans toute espèce de corps sonores. C'est là

la première division de la partie mécanique de l'acoustique, c'est-à-dire de celle qui s'occupe de l'origine du son. Dans tous les corps sonores, il faut considérer l'élasticité comme force motrice. Un corps sonore peut être élastique par tension. Ces corps, lorsqu'ils ne suivent qu'une direction linéaire, sont des cordes; mais lorsqu'ils sont étendus en membranes, ce sont des timbales et des tympans. Un corps sonore peut encore être élastique par la pression de l'air. L'air renfermé dans les instruments à vent, qui se dilate ou se contracte, selon la diversité de grandeur de l'instrument, et qui, dans beaucoup d'instruments, peut être abrégé ou prolongé par l'ouverture ou par la fermeture des clefs, appartient à cette catégorie.— Enfin, un corps sonore peut être élastique par dureté. Ces corps peuvent être ou linéaires, c'est-à-dire s'étendant dans une direction principale, comme toutes les espèces de baguettes droites ou recourbées; ou membraneux, c'est-à-dire s'étendant dans différentes directions, classe à laquelle appartiennent les vitres, les cloches. — On ne connaissait autrefois d'autre vibration que celle des cordes ou de l'air renfermé dans des instruments à vent. Chladni a observé et étudié les vibrations des autres corps sonores. L'ouvrage de M. Biot, intitulé *Précis élémentaire de physique expérimentale*, contient une exposition complète de la théorie de l'acoustique. C'est sans contredit le meilleur ouvrage français que l'on puisse consulter sur cette matière. L'auteur s'est beaucoup aidé des recherches et des découvertes de Chladni. — A l'article *son*, nous entrerons à ce sujet dans des développements plus étendus.

Acuité. C'est cette modification du son qui fait qu'on le considère comme *aigu* ou *élevé* par rapport à d'autres sons qu'on appelle *graves* ou *bas*.

Acutæ claves, acutæ voces. Ce sont d'anciennes expressions qui indiquent l'étendue des sons, du *la*, cinquième ligne de la basse, au *sol*, deuxième ligne du violon.

Acuto-aigu. Qualité du son qui résulte des vibrations rapides de l'air. (Voyez Son.)

Adagio (posément). Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de musique, désigne un mouvement à l'*aise*, *posément*, *lent*.

Le mot adagio se prend quelquefois substantivement et s'applique par métaphore aux morceaux de musique dont il détermine le mouvement; ainsi l'on dira : un *adagio de Boccherini*, *Baillot exécutait très-bien l'adagio*, etc.

Adagio assai. C'est un mouvement plus lent que l'adagio.

Additalo. Terme italien qui correspond au mot français *doigté.* Un morceau de musique est bien doigté, quand le compositeur, en écrivant, a facilité la position des doigts sur l'instrument qui doit servir à son exécution.

Additional keys. Terme anglais qui se trouve quelquefois dans les sonates et concertos de piano gravés en Angleterre, et qui signifie *touches ajoutées*, c'est-à-dire les touches qui succèdent à l'aigu, à la cinquième octave du clavier.

Addition des rapports, des intervalles. Calcul qui est souvent nécessaire dans le canon (*voyez* ce mot), pour apprendre à trouver le rapport qui est égal au produit de l'addition des rapports.

A deux. On dit une sonate à deux pianos, à deux violoncelles, etc.—Cette expression signifie souvent qu'on marche à l'unisson comme dans les parties de basson ; quelquefois même on rencontre ce terme dans un chœur ou ripiène : c'est quand le compositeur y entremêle de petits duos, en les marquant avec les mots à deux, indiquant par là que ces passages doivent être chantés à deux voix seules.

Adiaphonon. L'horloger Schuster, de Vienne, appelle de ce nom un piano inventé par lui et qui ne perd jamais l'accord.

Ad libitum (à volonté). Cette expression est ordinairement employée dans les parties obligées et dans les passages où le mouvement de la mesure est interrompu par un point d'orgue. Alors le compositeur laisse à l'exécutant la liberté de lier la note du point d'orgue à la note qui la suit avec des broderies ou des modulations à volonté.

Adonidion. Espèce de poëme chanté en l'honneur d'Adon.

Adonion. Chant exécuté par les Spartiates au moment d'attaquer l'ennemi. On avait l'habitude d'accompagner ce chant par des flûtes appelées *tibiæ ambulatoriæ.*

A dorio ad phrygium. Proverbe ancien dérivé des modes dorien et phrygien, qui signifiait sauter, dans le discours, d'un objet à un autre, sans aucune transition.

Adrinati (adriniens). Jeux fondés par l'empereur Adrien.

Adufe. Espèce de tambour de basque dont on se sert en Espagne.

Aegual. Ce terme désigne un registre d'orgue à huit pieds.

Æoline. Instrument inventé et amélioré dans ces dernières années par Eschembach, Bavarois, mais dont on n'a pas encore

une description bien exacte. Le son de cet instrument est produit par l'air, qui agit sur des baguettes en acier de différentes grandeurs. — Dans quelques églises de l'Allemagne on s'en sert pour accompagner le chant, et il a été introduit avec succès dans les orgues en forme de registre.

Affections. La musique vit surtout d'affections et de sentiments. Le compositeur a principalement pour mission de traduire, en notes tour à tour vives, joyeuses, passionnées, plaintives et mélancoliques, les affections diverses qui agitent le cœur humain.— Bien qu'il n'ait pas la précision du langage ordinaire, le langage musical offre pourtant des ressources infinies. Écoutez une des belles compositions de Gluck, de Weber, de Rossini, quelle variété d'impressions fait naître en vous l'œuvre de ces grands artistes ! Avec quel art merveilleux ils savent exprimer tous les sentiments, l'amour, la haine, l'ironie, la colère. — La vive expression des affections de l'âme est le plus beau privilége du génie musical ; elle est la source des grands succès dramatiques. On ne saurait donc trop recommander aux compositeurs l'étude de la nature et du cœur humain. La science du contrepoint a son utilité sans doute, mais elle ne saurait produire que des résultats médiocres sans la connaissance des affections et des sentiments.

Affectuoso. Ce mot est le signe d'une expression douce et tendre ; il indique un mouvement moins lent que l'adagio et plus posé que l'andante. Ainsi que la plupart des mots usités dans la musique, ce mot est tiré de l'italien, et se prend aussi substantivement.

Affinité de tons. C'est le rapport le plus rapproché qu'a tel ou tel ton avec un ton principal. La quinte, par exemple, aura un rapport plus rapproché avec le ton principal que la quarte ; car la quinte se trouve avec le ton principal dans le rapport de 2 à 3, et la quarte dans celui de 3 à 4.

Agada. Instrument à vent des Égyptiens et des Abyssins, qui a la forme d'une flûte, et dont on joue avec une anche semblable à celle de la clarinette.

Agali keman. Instrument à archet des Turcs, qui a une espèce de jambe, et dont on joue comme de notre violoncelle.

Agilité des voix. Exécution rapide de toute mélodie par le moyen des paroles ou de la simple vocalisation.

Agitato. Ce mot, écrit au commencement d'un morceau de

musique, indique un caractère d'expression qui rend le sentiment vague du trouble et de l'agitation. Comme l'agitation ne saurait exister sans la vitesse, le mot *allegro* le précède ordinairement. S'il y a seulement *agitato*, on sous-entend *allegro*. La symphonie en *sol mineur* de Mozart, le duo de violon en *fa mineur* de Viotti, renferment chacun un bel *agitato*.

Agnus dei. On appelle ainsi une prière de la liturgie catholique romaine qui commence par ces mots, et que l'on chante ordinairement avant la communion. Suivant un bulle du pape Sergius Ier, de 688, elle doit terminer la messe.

Agoge. Mot grec qui indiquait chez les anciens la forme mélodieuse dans la marche successive des sons, soit en montant, soit en descendant.

Agoge rythmique. Cette expression, chez les anciens Grecs, avait la même signification que notre mot *mesure*.

Agons musicaux. Luttes musicales, ou concours entre plusieurs instrumentistes ou chanteurs, pour un prix proposé, ainsi que cela se pratiquait dans les anciens jeux des Grecs, et se pratique encore aujourd'hui pour avoir une place vacante dans une chapelle, ou dans un orchestre.

Agréable. Un morceau de musique d'un caractère agréable, est celui qui a un mouvement *moderato*; sa mélodie marche par gradation, évite les sauts, n'admet ni de nombreuses dissonances, ni des modulations éloignées.

Agréments. Les agréments sont des sons ou des groupes de sons ajoutés par l'exécutant à ceux qui sont notés pour amener les intonations, lier les sons en remplissant les intervalles qui les séparent, et donner ainsi plus de variété, d'effet et d'expression aux compositions. Les principaux agréments sont: le port de voix, la roulade, le trille, le groupe, la mise des voix, l'appogiature, le mordant; ils sont employés de la même manière par les chanteurs et les instrumentistes.

Air. Cette dénomination se donne en musique à un morceau dont le sens peut être compris étant exécuté par une seule voix ou un seul instrument, et lorsque ce morceau a toute l'étendue désirable pour constituer, d'après les règles de l'art, une pièce de musique bien complète. — Un bon air, pour mériter cette qualification, doit être un petit poëme musical, et on en compte un très-petit nombre. Il doit avoir son exposition, son nœud et son dénoûment, et surtout cette unité si précieuse dans les

beaux-arts, lorsque l'on veut plaire et charmer. — Voyez les mots ARIETTE, RONDEAU, BARCAROLLE, NOCTURNE, ROMANCE, VAUDEVILLE, pour connaître leurs droits de parenté avec l'air dont ils sont issus, et savoir à quel degré de filiation les placent leurs titres.

ALIQUOTES. En musique l'on entend par parties aliquotes les sons secondaires qu'un corps sonore mis en vibration fait entendre en même temps que le son principal. Quand on frappe ou pince un corps sonore, si l'on y prête attention, on entend vibrer plusieurs sons : mais celui qui frappe le plus l'oreille après le son principal, c'est le douzième et ensuite le dix-septième. Ces deux sons rapprochés de la tonique, ou son principal, donnent la quinte et la tierce : en résumé, on appelle parties aliquotes les sons concomitants qu'une corde fait entendre simultanément avec le son principal.

ALLA BREVE, ALLA CAPELLA. Indication d'une mesure à quatre temps, que l'on ne bat que par deux, à cause de sa vitesse. Les notes se frappent également en manière de chant d'église. Dans les compositions musicales cette manière de mesure s'annonce par un C carré. Quoiqu'elle se trouve dans la musique profane, on ne s'en sert guère que dans la musique d'église, *di capella*, d'où vient l'indication *alla capella*.

ALLA PALESTRINA. C'est ainsi qu'on nomme quelquefois le contre-point fugué, parce que le fameux Palestrina l'a porté à son plus haut degré de perfection. Ce contre-point consiste à prendre pour sujet un trait de plain-chant, tiré de la pièce de plain-chant que portent les paroles, et à le développer en manière de fugue.

ALLA ZOPPA. Indique la domination de la syncope, excepté aux commencements de mesure.

ALLEGRETTO. Diminutif d'*allegro*, indique un mouvement gracieux et léger, qui tient le milieu entre l'*allegro* et l'*andantino*.

ALLEGRO. Quoique ce mot signifie gai, il ne faut pas croire que le mouvement qu'il indique ne soit propre qu'à des sujets joyeux. C'est son degré de vitesse qu'il faut considérer, puisque ce mouvement s'applique parfois à des morceaux qui respirent l'emportement et le désespoir.

L'*allegro* est le mouvement le plus vif après le *presto*; mais il reçoit tant de modifications selon la mesure et les passions des divers morceaux de musique, et même selon la nature des

compositions, que l'on pourrait parcourir les deux tiers du métronome sans sortir du domaine de l'*allegro*.

Le mot *allegro*, écrit en tête d'un concerto, d'un air de bravoure, d'une polonaise, marque un mouvement modéré. Le même mot commande une grande vitesse, s'il s'agit d'un menuet de symphonie, ou d'une ouverture d'opéra.

Alleluia. Mot hébreu qui signifie *louez le Seigneur*. Saint Jérôme est le premier qui ait introduit le mot alleluia dans le service de l'Église. Pendant longtemps, on ne l'employait qu'une seule fois l'année dans l'Église latine, savoir le jour de Pâques. Mais il était plus en usage dans l'Église grecque, où on le chantait dans la pompe funèbre des saints. Cette coutume s'est conservée dans cette Église, où l'on chante même l'*alleluia* pendant le carème. Saint Grégoire le Grand ordonna qu'on le chanterait aussi toute l'année dans l'Église latine; ce qui donna lieu à quelques personnes de lui reprocher une prédilection marquée pour le rite des Grecs. Dans la suite, l'Église romaine supprima le chant *alleluia* dans l'office de la messe des morts, aussi bien que depuis la Septuagésime jusqu'au graduel de la messe du samedi saint, et elle y substitua ces paroles : *Laus tibi*, *Domine*, *rex æternæ gloriæ*, comme on le pratique encore aujourd'hui.

Allemande. Danse originaire de l'Allemagne. Cette figure chorégraphique, composée de passes tout à fait pittoresques, et dans laquelle un cavalier semble coqueter entre deux dames et les courtiser tour à tour, s'exécute avec un air très-gai dont la mesure se bat à deux temps. On l'a dansée autrefois en France. Elle est maintenant exilée de nos salons, et bien à tort, selon nous; car elle est infiniment plus gracieuse qu'un grand nombre de figures qui l'ont remplacée.

Allemagne. A l'époque de la renaissance des lettres et des arts, tandis qu'en Italie la musique prenait un brillant essor, elle restait à peu près stationnaire dans les autres contrées de l'Europe. — L'Espagne, toute préoccupée de ses gigantesques projets d'ambition et de sa conquête du Nouveau-Monde, n'attachait qu'une faible importance à la culture des arts.— Les Pays-Bas, où Jean Tinctor avait porté les premiers éléments de l'harmonie, n'avaient encore produit aucun homme de génie qui sût développer et faire éclore ces germes précieux. — L'Angleterre, uniquement absorbée par une pensée fixe, incessante, le désir d'étendre et de consolider sa puissance industrielle et maritime,

dédaignait le culte de l'art musical. — La France n'avait encore que des essais informes, des œuvres sans portée, et l'Allemagne ne possédait que les chants populaires de ses *minnesingers*, dont le plus souvent l'harmonie était défectueuse et les paroles totalement dénuées d'euphonie.

Mais à la fin du dix-septième siècle, l'Allemagne subit tout à coup une brillante métamorphose. Le génie de la Germanie, qui s'était longtemps consumé en ébauches grossières, entre dans une voie de régénération, et verse sur l'Europe des flots de poésie. On voit à cette époque se produire dans le domaine de l'art musical des chefs-d'œuvre et de grands maîtres, qui rivalisèrent avec les plus célèbres artistes de l'Italie, tout en conservant un caractère individuel, et en imprimant à leurs compositions ce cachet de grandeur, d'élévation, de mélancolie, de rêverie mystique, qui fait le charme de la poésie allemande.—Charles-Henri Grauss est, dans l'ordre chronologique, un des premiers maîtres qui aient illustré l'école allemande. Grauss a également brillé comme chanteur et comme compositeur. Lorsque Frédéric II monta sur le trône, il le nomma son maître de chapelle. Ce prince, excellent virtuose sur la flûte, se connaissait en musiciens. Le talent principal de Grauss comme chanteur était l'*adagio*, et il faisait ce qu'on appelle les *traits* avec autant de facilité que de goût. Comme compositeur, la pure et belle expression de ses ouvrages, le charme de sa mélodie et son harmonie savante l'ont justement placé au rang des classiques. Des cantates, des motets où respire un profond sentiment religieux, des compositions dramatiques pleines de chaleur et de verve, des compositions plus légères où son talent a déployé beaucoup de grâce et de souplesse, tels sont les titres de Charles Grauss aux suffrages du monde musical. A côté du compositeur dont nous venons de parler, Philippe-Emmanuel Bach figure avec éclat dans les fastes de l'harmonie allemande. Sébastien Bach eut son père pour maître et ses frères pour rivaux. Il naquit à Weimar en 1714, acheva ses études à Leipsick, fonda à Francfort sur l'Oder une académie dont, jeune encore, il eut la direction, et plus tard fut nommé musicien de la chambre à la cour de Berlin, où il accompagna dans un solo de flûte le grand Frédéric à son avénement au trône. Une grande richesse d'érudition, une étonnante profondeur et une piquante originalité d'aperçus, telles sont les principales qualités des ouvrages didactiques de Bach. Par la lucidité de l'exposition, par

l'excellence de la méthode, son *Essai sur le clavecin* rivalise avec les écrits théoriques les plus remarquables et les plus complets que possède l'Allemagne musicale. Ses compositions dramatiques et religieuses portent toutes le cachet d'une individualité puissante, et plus d'un artiste a puisé dans l'étude de ses ouvrages de chaudes et fécondes inspirations. Un nom qui brille d'un vif éclat dans les fastes de l'art germanique, c'est celui de Haydn, surnommé le *cygne de l'Allemagne*. A dix ans, Haydn s'essayait déjà avec succès dans la composition de morceaux à seize parties. A quinze ans, il fit son premier quatuor, qui, malgré les clameurs de l'envie, obtint un grand et légitime succès. A dix-huit, il composa pour un chanoine de Cadix son célèbre oratorio des *Sept paroles de Jésus-Christ*, destiné à être exécuté dans la cathédrale de cette ville pendant la semaine sainte. Plus tard, l'illustre maestro se retira dans une petite maison d'un des faubourgs de Vienne. C'est là qu'il composa les oratorios de la *Création* et des *Saisons*. Ces œuvres si puissantes, si grandioses, d'une conception si belle, d'un style si élevé, sont la production d'un âge avancé, et cependant on trouve dans toutes les parties de ces vastes compositions tant de sève, tant de verdeur d'imagination, qu'on les croirait écloses dans toute la vigueur de la jeunesse. — Tout près de Haydn vient se placer naturellement le profond et brillant Mozart. Théophile Mozart, né à Saltzbourg en 1756, n'avait que trois ans, lorsque, écoutant son père qui donnait des leçons de clavecin à sa sœur, il manifesta dès cet âge de merveilleuses dispositions pour la musique. A quatre ans, il jouait des menuets. A cinq, il composait de petits morceaux de musique que son père écrivait. A la fin de sa septième année, il vint à Paris, où il composa et publia ses deux premiers œuvres. En Angleterre, où il passa bientôt après, il joua à la première vue avec toute la justesse et la précision désirables les morceaux les plus difficiles de Bach et de Haendel. Il composa à cette époque six sonates qu'il fit graver à Londres. Après cette excursion dans la capitale de l'empire britannique, il vint se réchauffer au soleil de l'Italie. A Florence, à Rome il excita le plus vif enthousiasme. A Milan, il composa l'opéra de *Mitridate*, qui eut vingt représentations de suite. Trois ans après, celui de *Lucio Sylla* en eut vingt-trois, et successivement l'Europe vit paraître cette série de créations magnifiques du musicien le plus étonnant peut-être qu'ait produit l'Allemagne.

A ces grands compositeurs, ajoutons Reinhard Keisser, surnommé le *père de la mélodie allemande,* Amédée Naumann, qui d'une obscure école de village s'élançant dans une sphère éclatante, enrichit successivement l'Italie, le Danemarck, la Suède de belles productions dramatiques et religieuses, Joachim Quantz, qui fut à la fois un compositeur distingué et un admirable violoniste, Frédéric Haendel, dont le génie profond et vigoureux a exercé sur l'Europe entière une magique influence et commencé l'importante révolution que devait plus tard achever le célèbre Gluck. A vingt ans, Haendel donna à Hambourg son premier opéra allemand intitulé *Almira*. Bientôt il vint en Italie, et fit jouer à Florence son premier opéra italien intitulé *Rodrigo*. A Venise, il fit représenter celui d'*Agrippine;* à Rome *il Trionfo del tempo,* et à Naples *Alcide e Galatea*. Plus tard il passa en Angleterre, où l'appelaient également la gloire et la fortune. L'opéra de *Rinaldo*, qui fut son début sur la scène britannique, devint la pièce favorite des Anglais et jeta les bases de la colossale réputation qu'il acquit chez cette nation opulente. Il se fixa dès ce moment en Angleterre. Non content de l'inhumer dans la sépulture de leurs rois, les Anglais lui ont voté une fête funèbre qui se célèbre tous les ans à l'époque de sa mort. — La révolution musicale commencée par Haendel fut achevée par Gluck. Christophe Gluck naquit dans le Haut-Palatinat en 1714. C'est à Prague qu'il puisa les premières notions de l'art musical, et s'y fit d'abord remarquer comme excellent violoniste. L'Italie jouit de ses premiers travaux. C'est là qu'il apprit la composition, et qu'il fit jouer son premier opéra. A Venise il donna celui de *Démétrius*, qu'accueillirent de chaudes sympathies. Il passa ensuite en Angleterre et fit représenter sur la scène britannique la *Chute des géants*, sujet grandiose et digne d'un génie aussi élevé. A partir de cette époque, il se fit un système où tout est lié, combiné, senti. Sur cette forte base il se mit à construire, pierre à pierre, son grand et majestueux édifice dramatique. Fort de ces nouveaux principes, il débuta au théâtre de Vienne par les opéras d'*Hélène et Pâris*, d'*Alceste* et d'*Orphée*. A Paris, le succès d'*Iphigénie en Aulide* mit le sceau à sa réputation.

Nous compléterons cette brillante galerie de l'école musicale allemande par les noms de Weber, ce grand musicien, ce grand poëte qui a déployé dans son *Freischutz* tant d'o-

riginalité, tant d'inspiration; de Beethoven, dont l'imagination active et féconde produisit en peu d'années une foule de chefs-d'œuvre, et notamment *Fidelio*, *le Christ au jardin des Oliviers*, ses concertos de violon, ses trios, ses quatuors, son grand septuor et surtout ses symphonies; de Schubert, de Meyerbeer, de Mendelsohn, etc.

En Allemagne l'exécution vocale est loin d'être arrivée à d'aussi beaux résultats que la composition. Comme l'Espagne, l'Angleterre et le Portugal, elle a été longtemps sous ce rapport tributaire de l'Italie. — Un des titres les plus éclatants de l'école allemande à l'estime du monde musical, c'est la supériorité de ses instrumentistes. Il suffit de citer Benda, Stamitz, Fraentzel, Léopold Mozart, le père de l'immortel auteur de *Don Juan*, Crammer, et de nos jours Listz, Thalberg, Doehler. — La culture et la littérature musicale constituent aussi un des plus riches trésors de l'école allemande. La Bohême, la Saxe, l'Autriche possèdent une foule d'établissements, d'écoles élémentaires dans les villes et jusque dans les campagnes. Quant aux traités, aux ouvrages didactiques, les œuvres de Fuchs, de Mathisson, de Marpurg et de Kock, pleines de pensées neuves et profondes, d'aperçus intéressants, égalent et surpassent même les productions des écrivains didactiques les plus distingués de la France et de l'Italie.

Alphabet musical. L'alphabet musical n'est composé que de sept mots. Les voici : *A*, *la ré*, *mi* (*la*), *B*, *mi* (*si*), *C*, *sol*, *fa*, *ut* (*do*), *D*, *la*, *sol* (*ré*), *E*, *la*, *mi* (*mi*), *F*, *la*, *ut* (*fa*), *G*, *sol*, *ré*, *ut* (*sol*). Ces termes servent à désigner les différents sons de la musique, qui, dans l'ordre naturel, ne sont qu'au nombre de sept, ainsi que les degrés contenus dans l'octave.

Dans l'article *solmisation*, nous ferons connaître l'origine de cet alphabet et ses différentes compositions. Aujourd'hui on a abandonné ces anciennes dénominations, et le solfége moderne a adopté les syllabes ut, ré, mi, fa, sol, la, si.

Altération. En musique, ce mot désigne le changement que les notes naturelles ou diatoniques subissent par les dièses et les bémols. Les dièses et les bémols pouvant être doublés, il s'ensuit que l'altération peut se faire de quatre manières, c'est-à-dire que les notes naturelles peuvent être haussées d'un demi-ton par le dièse ou d'un demi-ton par le double dièse, et baissées d'un ton par le bémol ou d'un ton par le double bémol. Pour re-

mettre les notes altérées dans leur ton naturel, on se sert d'un signe qu'on nomme bécarre.

Nous ferons observer que les Italiens emploient aussi le mot altéré (alterato) dans un sens plus restreint, à savoir pour les intervalles seulement, que nous nommons *superflus*.

Alto. Haute-contre, voix de femme. (Voyez l'article Voix.)

Alto ou alto-viola. On appelle ainsi un instrument à quatre cordes, connu jadis sous le nom de *viole*, d'une dimension un peu plus grande que celle du violon, et qui tient, dans un orchestre, le milieu entre cet instrument et le violoncelle ou la basse. Comme le violon, il est composé de deux tables collées sur des éclisses qui forment le tour de l'instrument, et d'un manche dont le sommier est traversé par des chevilles qui servent à tendre les cordes retenues à l'autre bout par une seconde pièce de bois noirci que l'on appelle la queue. Le manche est également couvert par une seconde pièce de bois dur et noirci qu'on nomme la touche, et sur laquelle posent les cordes légèrement inclinées par le chevalet placé entre lui et la queue. — L'alto n'a que quatre cordes comme le violon, et se joue de même, avec un archet qui lui fait rendre un son plus grave, mais doux et mélancolique. — L'alto nous vient des Italiens, qui excellaient dans la fabrication de cet instrument. Le nom du célèbre Amati donne, de nos jours, un prix très-élevé à ses productions devenues très-rares.

Autrefois, on appelait alto-basso un instrument de percussion à cordes que le musicien frappait d'une main avec un petit bâton, tandis que de l'autre il jouait sur la flûte un air qui s'unissait aux sons de l'alto-basso accordé à l'octave, à la quinte ou à la quarte. De nos jours, il n'est plus d'usage parmi les musiciens, qui en conservent à peine le souvenir.

Amateur. On nomme ainsi celui qui, sans être musicien de profession, fait sa partie dans un concert pour son plaisir et par amour pour la musique. — On appelle encore amateurs ceux qui, sans savoir la musique, ou du moins sans l'exercer, s'y connaissent, et fréquentent les concerts et les théâtres lyriques. — Ce mot est traduit de l'italien *dilettante*.

Ambroisien (chant et rit). Lorsque saint Ambroise monta sur le siége épiscopal de Milan, en 374, il y avait incontestablement dans cette Église un *ordre* provenant d'un de ses prédécesseurs pour célébrer les saints mystères. Mais les cérémonies en étaient

simples, sans fixité, conformes, en un mot, à l'état d'humilité des chrétiens et à l'esprit qui les animait. Quelques-unes des parties de la liturgie n'étaient peut-être pas encore écrites, et certainement elles n'étaient pas toutes recueillies. Saint Ambroise leur donna la forme et la splendeur qui leur convenaient. Il organisa la liturgie dans le diocèse de Milan, et en fit un tout complet. Il composa des messes pour chaque circonstance, un grand nombre de préfaces où l'on voit en peu de mots les sujets des mystères et les actions des saints, beaucoup d'hymnes et d'autres prières.

Quant à la psalmodie, il est constant qu'il établit, en 386, le chant alternatif des psaumes à l'imitation des Églises orientales, et que, de Milan, il passa dans tout l'Occident, dont quelques contrées le possédaient encore dans le douzième siècle comme saint Ambroise l'avait noté. C'est ce saint prélat qui nous apprend lui-même cette institution dans sa lettre à sa sœur Marceline.

Amen. Ce terme hébraïque, qui signifie *ainsi soit-il*, a été adopté par les chrétiens dans plusieurs cérémonies religieuses. Quand le prêtre a terminé une prière, le peuple, en signe d'approbation, répond *Amen*. Ce mot est employé aussi pour désigner le dernier verset de plusieurs textes ecclésiastiques, tels que les psaumes, les hymnes, les motets, qui se terminent par le mot *amen*.

Amoroso (tendrement). Ce mot indique l'expression tendre et touchante d'un morceau de musique. Il accompagne souvent les mots *andante* et *andantino*, et demande une exécution semblable à celle de l'affettuoso.

Anabasis. Ce terme indiquait chez les anciens Grecs une mélodie ascendante.

Anacampos. expression grecque qui signifiait le contraire de la précédente, c'est-à-dire une progression de l'aigu au grave.

Anche. Deux languettes de roseau fort minces dans leur extrémité, placées horizontalement l'une sur l'autre et assujetties sur un petit tuyau de métal, forment l'anche du hautbois. Celles du cor anglais et du basson, faites de la même manière, ont des proportions plus grandes. — L'anche de la clarinette n'a qu'une seule languette de roseau, qui produit les vibrations en frémissant contre le bec de cet instrument où elle est fixée.

Anciens (Musique des). Lorsque les savants modernes lisent

dans les ouvrages de l'antiquité les éloges pompeux qu'on y fait de la musique, et les merveilles qu'on lui attribue, ils ne peuvent les concevoir ; et comme ils ne voient rien dans l'étude et dans la pratique d'un art assez frivole qui justifie ces éloges ou qui confirme ces miracles, ils traitent les auteurs de visionnaires et les accusent d'imposture, sans réfléchir que ces écrivains qu'ils osent ainsi calomnier sont les hommes les plus judicieux, les plus sages, les plus instruits et les plus vertueux de leur siècle. Les musiciens eux-mêmes, fort embarrassés d'expliquer au moyen de la musique moderne les effets surprenants attribués à l'ancienne, prennent le parti de rejeter ces effets tantôt sur la nouveauté de l'art, tantôt sur le pouvoir de la poésie qui y était unie, tantôt sur la prétendue grossièreté des peuples. Burette, le moins excusable de tous puisque ses connaissances devaient le rendre plus juste, prétend que les merveilles qu'on raconte de la musique des anciens ne prouvent en aucune manière sa supériorité sur la nôtre, et qu'Orphée, Demodocus, Terpandre, n'opéraient rien de plus que ne pussent opérer les plus mauvais racleurs de village s'ils trouvaient de semblables auditeurs. Cet écrivain, qui croit pouvoir assimiler ainsi les peuples de l'antiquité aux hordes sauvages de l'Amérique, oublie sans doute que ces peuples étaient, de tous ceux qui ont paru sur la terre, les plus sensibles aux beautés des arts ; il ne pense pas que c'est peu de temps après l'apparition d'Orphée que viennent Hésiode et Homère, les plus savants des poëtes, Lycurgue et Zaleucus, les plus rigides des législateurs. Il ne veut pas voir que Tyrthée et Terpandre étaient presque contemporains de Sapho et d'Ésope, de Solon et de Pindare. Nous ne savons pas comment il aurait arrangé des choses aussi contradictoires s'il avait voulu y réfléchir un moment, ni de quelle manière il nous aurait prouvé que ceux qui avaient des poésies comme celles d'Homère et de Sapho, des lois comme celles de Lycurgue et de Solon, des statues comme celles de Phidias, se seraient extasiés en écoutant l'harmonie d'un de nos ménétriers ; car nous, dont la musique est si parfaite à son avis, qui possédons des opéras si magnifiques, nous sommes encore bien loin d'avoir rien de comparable à l'Iliade et à l'Odyssée, rien qui approche de l'Apollon du Belvédère et de Vénus pudique, quoique nos poëtes et nos statuaires copient et recopient sans cesse ces admirables modèles. Il fallait que le brillant auteur d'*Anacharsis* eût sur les

yeux un bandeau bien épais, pour avoir adopté sans examen l'opinion de Burette ; il semble qu'il aurait dû lui préférer celle de Platon, celle d'Aristote, celle de Plutarque.

Ces opinions valaient pourtant la peine d'être discutées. L'historien Polybe, dont on connaît l'exactitude, raconte que de tous les peuples d'Arcadie, les Cynèthes étaient les plus féroces, et il attribue hardiment leur férocité à l'éloignement qu'ils avaient pour l'art musical. Il s'élève avec force contre un certain Éphore qui avait osé dire que la musique ne s'était introduite parmi les hommes que pour les séduire et les égarer par une sorte d'enchantement, et lui oppose l'exemple des autres Arcadiens qui, ayant reçu de leur législateur des règlements propres à leur inspirer le goût de la musique, s'étaient distingués par leurs mœurs douces et leur respect pour la Divinité. Il fait le tableau le plus flatteur des fêtes où la jeunesse arcadienne s'accoutumait, dès l'enfance, à chanter des hymnes religieux en l'honneur des dieux et des héros du pays.

Ainsi, Polybe attachait à la musique le pouvoir d'adoucir les mœurs. Longtemps auparavant, Platon avait reconnu dans cet art une influence irrésistible sur la forme du gouvernement ; il n'avait pas craint de dire qu'on ne pouvait faire aucun changement dans la musique sans en effectuer un correspondant dans la constitution de l'État. Cette idée, suivant ce philosophe, appartenait à Damon, qui avait donné des leçons d'harmonie à Socrate. Mais après l'avoir reçue de Socrate, il l'avait fort développée par ses études et ses méditations. Jamais il ne perd dans ses ouvrages l'occasion de parler de la musique et de démontrer ses effets : il assure dès le commencement de son livre des *Lois*, que dans la musique sont renfermées toutes les parties de l'éducation. — L'homme de bien, avait-il dit ailleurs, est le seul excellent musicien, parce qu'il rend une harmonie parfaite, non pas avec sa lyre ou tout autre instrument, mais avec le total de sa vie. Ce philosophe se garde bien, comme le vulgaire commençait à le faire de son temps, de placer la perfection de la musique dans la faculté qu'elle a d'affecter agréablement l'oreille. Il assure, au contraire, que rien n'est plus éloigné de la droite raison et de la vérité. La beauté de la musique consiste, selon lui, dans la beauté de la vertu qu'elle inspire ; il pense qu'on peut connaître les inclinations des hommes par l'espèce de musique qu'ils aiment ou qu'ils louent, et veut qu'on forme de bonne

heure leur goût sur cette science en la faisant entrer dans l'éducation des jeunes gens, d'après un système fixe et bien arrêté.

Le système musical que Platon avait en vue dans ce passage était originaire d'Égypte. Porté d'abord en Grèce par Orphée quant à la partie poétique, il fut ensuite développé par Pythagore qui en expliqua la partie théorique assez exactement, cachant seulement le principe fondamental de la science, dont il réserve la connaissance aux seuls initiés, ainsi qu'il en avait pris l'engagement dans les sanctuaires; car les prêtres égyptiens ne communiquaient les principes des sciences en général qu'après les plus terribles épreuves, et les serments les plus solennels de les taire ou de ne les livrer qu'à des hommes dignes de les posséder. Voilà la cause de ce long silence que Pythagore exigeait de ses disciples, et l'origine de ces voiles mystérieux dont il les obligeait à son tour de couvrir ses enseignements.

Le système musical que nous possédons aujourd'hui nous étant venu des anciens, est, quant à son principe constitutif, le même que le leur; il n'a varié que dans les formes poétiques. C'est ce même système que Ticuée de Locres regardait comme institué par les dieux pour le perfectionnement de l'âme, et dans lequel il voyait cette musique céleste qui, dirigée par la philosophie, peut facilement forcer la partie sensible de l'âme d'obéir à l'intellectuelle, adoucir sa partie irascible, et les empêcher de se mouvoir contre la raison, ou de rester oisives quand la raison les appelle.

Les poëtes anciens avaient tracé des modèles de mélodie et d'harmonie, et les avaient fait graver sur des tables exposées aux yeux du peuple dans les temples : il n'était permis à personne de rien changer à ces modèles, en sorte que les mêmes lois règlent tout ce qui concerne la musique, la peinture et la sculpture. On voyait des ouvrages de ces deux derniers arts qui dataient de mille ans, on entendait des chants qui remontaient à la même époque.

L'antiquité de ce système musical en laisse inférer l'universalité, aussi le trouve-t-on, avec des modifications diverses, dans tous les lieux de la terre qu'ont habités les anciens.

Nous nous sommes bornés, dans cet article, à des idées générales sur la musique des anciens; nous développerons ce sujet d'une manière plus étendue aux articles *Égypte*, *Grèce*, *Rome*, etc.

Andamento. Ce mot italien désigne, relativement à la composition de la fugue, une période, une composition, une espèce de sujet un peu long, qui parcourt toutes les cordes du ton, y mêle parfois d'autres sujets, et contient deux ou plusieurs membres.

L'expression *andamento* se prend aussi pour *mouvement*, et l'on dit un andamento juste, vif, rapide ; quelquefois pour *caractère*, en disant : Cette composition a une marche (*andamento*) régulière et calme.

Andante. Placé en tête d'une œuvre musicale, ce mot *andante* commanderait à l'exécution la grâce, le laisser-aller (andare), si la conduite d'un orchestre et le génie d'une œuvre pouvaient dépendre d'un mot, d'un titre. Ici, comme dans tous les cas d'indications italiennes, il faut bien se rappeler que le sens des mots subit la loi des temps, des lieux et des mœurs.

Andantino, diminutif d'andante, imprime à la mesure une certaine régularité qui tient de la raideur plutôt que de la gravité. On aurait tort toutefois de prendre cette définition à la lettre, car *andantino* se trouve dans les mêmes opéras en tête de vingt morceaux d'un génie tout différent. C'est du reste le destin de toutes les indications italiennes. L'andantino doit être exécuté de la même manière que l'andante, mais avec un mouvement un peu plus vif.

Anémocorde. Instrument à clavier dans lequel les cordes résonnent au moyen d'un courant d'air qui les frappe. Cet instrument fut inventé à Paris, en 1789, par un Allemand nommé Jean Schuel.

Angélique. C'est un instrument ancien de la famille des luths, employé en Angleterre, et que l'on croit avoir été inventé dans le dix-septième siècle par Rotz, fabricant d'orgues à Mulhausen, en Alsace.

Angelica vox. Registre d'orgues à forme cylindrique et à anche.

Angleterre. Dans le moyen âge, la musique eut en Angleterre la même existence qu'en France et en Italie ; elle fut divisée en musique religieuse et en musique séculière. La première était consacrée au plain-chant ou *canto fermo;* la seconde, aux fêtes de la ville et de la cour. Dès le règne de Henri VIII, les ménétriers et les troubadours, ces rustiques Orphées des temps barbares, disparurent; et ce prince offrit aux Anglais le même

phénomène qui avait frappé les Romains sous l'empire de Néron, le spectacle d'un tyran sanguinaire aimant et cultivant lui-même la musique, celui de tous les arts le mieux fait pour adoucir le cœur humain.

Dans ce temps, Londres comptait un grand nombre d'amateurs, et le goût de l'art musical était tellement répandu, que son enseignement faisait déjà partie intégrante de l'éducation des personnes nées dans l'opulence. Ce goût général étendit son influence sur le règne suivant, et l'on vit la reine Élisabeth protéger la musique et la cultiver elle-même, comme l'avait cultivée son père. Le poëte Shakspeare connaissait cet art ravissant et lui adressa d'éclatants hommages dans plusieurs de ses drames. Ce furent les premiers vers que les Anglais entendirent chanter sur leurs théâtres, et l'on peut dire que de là date l'origine de leur opéra.

Parmi les meilleurs compositeurs de ce temps pour la musique d'église et la musique séculière, citons d'abord Thomas Tallis. Tallis fut le plus grand musicien, dit Burney dans son *Histoire de la musique*, non-seulement de l'Angleterre, mais de l'Europe, pendant le seizième siècle. Ses compositions religieuses portent l'empreinte de la plus riche et de la plus pure harmonie. — Guillaume Bird et Thomas Morley furent les dignes disciples de Tallis. Morley était attaché à la chapelle de la reine Élisabeth. Excellent théoricien dans l'art musical, il fut aussi un praticien très-habile. Les ouvrages de ce compositeur sont des chansons, des madrigaux et des cantates.

En Angleterre, la musique vocale séculière fut inférieure à celle de l'église, particulièrement sous le règne d'Élisabeth. Les chants à trois et à six voix, composés par Witame, sont, les uns trop longs, les autres trop courts. Quant au dessin musical et à la forme, tous portent l'empreinte encore rude des temps où ils ont été composés. Les paroles de ceux de ces chants faits avant l'apparition de Bird sont extrêmement barbares. Cependant les fréquents voyages que les Anglais opulents commencèrent à faire dès cette époque en Italie, leur firent apprécier la douceur et le charme de sa musique. Des madrigaux italiens furent adaptés à des vers anglais. Palestrina, Luca Marenzio et d'autres compositeurs italiens furent les Orphées de l'Angleterre.

Les premiers madrigaux anglais qui parurent furent ceux de John Wilbie, qu'on chantait solennellement chaque année dans

les colléges. — Bientôt parurent les madrigaux à trois, quatre, cinq et six voix, dont Thomas Wilkes fit les accompagnements et Shakspeare les paroles. Ces compositions sont placées avec raison parmi les meilleurs ouvrages du temps.

Nos lecteurs verront avec plaisir sans doute que, parmi les compositeurs anglais de cette époque, figure aussi le père de Milton. Divers historiens ont parlé avec de grands éloges de son talent musical. Il fit, dit-on, jusqu'aux carillons qu'on sonne dans les campagnes, en Angleterre, et les chants que murmurent les nourrices en berçant leurs enfants. Il composa *In nomine patris* sur quarante tons.

Les airs ou ariettes que Férabosca composa dans le même temps portent tous l'empreinte profonde de la mélodie italienne. Ils firent faire à celle de l'Angleterre des pas aussi grands que rapides.

En même temps, la musique d'église, les madrigaux et les chants appelés *en parties* se perfectionnèrent. Le goût, le rhythme, la grâce et l'accent brillèrent également dans ces divers genres de compositions, qui n'étaient point inférieures à celles du continent.

Sous le règne de Jacques Ier, la musique continuant ses progrès, Thomas Tomkins, élève de Bird, composa un nombre considérable d'ouvrages d'église justement admirés. Elway Bevia, élève de Tallis, déploya un tel talent dans les siens, que, perdus en partie depuis, ils ont laissé de justes regrets aux amis de l'harmonie. — Mais le plus grand des maîtres de ce temps fut Edwar Gibbons. La mélodie de ce profond compositeur est pleine d'expression et de douceur; son harmonie est claire, facile et pure. Il composa, comme les Tallis et les Bird, ses maîtres, *Alla palestria.* Ses airs sont majestueux et solennels, ses fugues sont riches.

C'est également sous le règne de Jacques Ier que fut jouée la première comédie écrite en anglais, où l'on introduisit de la musique pendant les entr'actes. La tragi-comédie intitulée *Cambyse*, où il y eut un banquet sur le théâtre pendant lequel une musique instrumentale se fit entendre, et les masques, dont l'usage se répandit à la cour comme à la ville, furent des amusements qui devaient amener nécessairement l'invention de l'opéra.

Sous le règne de Charles Ier, la musique dut suivre le sort de

l'État lui-même; elle marcha rapidement vers sa décadence. L'anarchie ne conserve et ne respecte rien. La destruction est son génie.

La restauration anglaise, consommée par le retour de Charles II, en ramenant la paix et les plaisirs dans Londres, y ramena aussi la musique. Smith et Harris, grands compositeurs et grands organistes, vinrent, l'un d'Allemagne, l'autre de France, pour ranimer l'harmonie expirante. L'entrée de Charles II et son couronnement donnèrent à la musique, interprète de l'allégresse publique, l'occasion de signaler ses progrès. Mais, soit que l'émigration eût influé sur elle, soit que l'interrègne lui eût porté des coups mortels, elle parut à cette époque plus française qu'anglaise. Blow, compositeur, dont plusieurs ouvrages sont admirables, se signala pendant ce règne. Michel Wise, Thomas Tudway, suivirent ses traces. Mais tous furent effacés par Henri Purchell. Son génie embrassa tous les genres de composition. Profond et souvent sublime dans la musique d'église, il fut agréable et plein d'expression dans la musique séculière. Le premier il reconnut le charme et la puissance de la voix, et en respecta les accords. Grâce à lui, la musique dramatique, jusqu'alors informe, subit de notables perfectionnements. Il surpassa tellement ses devanciers dans la musique de chambre, que la plupart de leurs compositions tombèrent dans l'oubli à partir de l'époque où les siennes parurent. Comme musique instrumentale, ses sonates sont encore admirables; comme musique vocale, les airs qu'il a mis à des odes, à des ballets, à des madrigaux, sont des morceaux ravissants.

Sous le règne de Jacques II, et généralement pendant une moitié du dix-septième siècle, la musique anglaise fut frappée d'un principe de décadence, comme elle l'avait été pendant l'interrègne et le protectorat. Jacques II s'occupa exclusivement d'abstractions et de controverses religieuses, sans encourager les arts et les sciences. Cependant, vers la fin de ce siècle, les progrès de la musique instrumentale furent sensibles, surtout dans le violon, et Nicolas Matheïs et Lestronge n'ont été surpassés dans ce temps que par le tendre et mélodieux instrument de Corelli.

Après la mort de Purchell, Clarke, Holder, Crigglon, Tucker, Boyce et plusieurs autres brillèrent encore dans la musique d'église. Mais aucun ne donna mieux que lui de l'expression, du

nombre, de l'harmonie à la langue anglaise. Il sut la rendre musicale malgré sa rudesse, et euphonique malgré son antiphonie naturelle.

L'*Oratorio*, cette sorte de composition mixte, moitié religieuse et moitié dramatique, conduisit à l'invention et à l'usage du drame lyrique en Angleterre. Comme nous l'avons déjà dit, ce furent plusieurs pièces de Shakespeare, dans lesquelles on introduisit de la musique, qui, formant déjà une espèce d'opéra, préludèrent à la découverte de ce genre de spectacle, si naturel à l'Italie. Et Lulli, du sein de la France où il dirigeait le théâtre lyrique de cette nation, voyait ses ouvrages influer puissamment sur l'art dramatique britannique. Les Anglais, mettant dans cette circonstance l'amour-propre national de côté, sentirent que la musique italienne était préférable à la leur. Dès ce moment, les premiers compositeurs et les chanteurs les plus habiles de l'Italie s'empressèrent de descendre dans cette île, et ce fut elle qui, devançant plusieurs autres nations dans l'adoption du grand opéra, eut de bonne heure un tel spectacle. Le premier qui fut donné sur le théâtre de Londres avait pour titre : *Arsinoé, reine de Chypre*. Il fut représenté sous le règne de Marie, et un Anglais, Thomas Clayton, en fit la musique. Mais il n'avait que la manière italienne ; tandis que l'opéra intitulé *Pyrrhus et Démétrius*, dont le célèbre Alexandre Scarlati fit la musique, et Adrien Morselli les paroles, fut joué moitié en italien, moitié en anglais. — En 1710, l'opéra d'*Almaïde* fut joué en entier par des chanteuses et des chanteurs italiens. — Bientôt parut Haendel, suivi de l'élite des artistes ultramontains, et l'opéra sérieux italien ne fut pas moins nationalisé en Angleterre que l'opéra comique.

Aujourd'hui, la musique italienne et française a acquis définitivement droit de cité au delà de la Manche. L'Angleterre possède peu de compositeurs indigènes. En revanche, elle possède une foule d'écoles et d'institutions musicales, appropriées au goût et à l'intelligence des diverses classes de la société. Londres fourmille d'établissements spécialement consacrés à la propagation des chefs-d'œuvre de la musique ancienne et moderne. De nombreux amateurs se forment dans leur sein ; et, grâce à cette diffusion de connaissances, l'Angleterre comptera peut-être à son tour quelques talents originaux.

ANKTÉRIASMOS. Nom grec du bandage appelé par les Romains *infibulatio*, avec lequel dans les premiers siècles de l'ère chré-

tienne, avant l'usage de la castration, on chercha à maintenir dans les hommes la voix aiguë, pour éviter ce qu'on appelle la mutation.

Antkemps. Nom anglais d'un morceau de musique d'église, composé très-souvent sur des sentences tirées de la Bble .

Anthologium. Nom d'un livre où se trouvent recueillis les offices sacrés.

Antienne. Chant d'église, que dans l'origine on chantait à deux chœurs qui se répondaient alternativement ; on comprenait sous ce titre les hymnes et les psaumes que l'on chantait dans l'église à deux chœurs. — Aujourd'hui la signification de ce terme est restreinte à certains passages courts tirés de l'Écriture, qui conviennent au mystère, à la vie ou à la dignité du saint dont on célèbre la fête, et qui, soit dans le chant, soit dans la récitation de l'office, précèdent ou suivent les psaumes et les cantiques.

Anthropophages (Musique des). Un voyageur qui a parcouru, il y a quelques années, les îles de Sainte-Christine, raconte les faits suivants : « Bien que le chant de ces sauvages ne soit autre chose qu'une espèce de murmure, l'observateur éclairé distingue facilement dans leurs chansons le mode mineur commun à tous les peuples sauvages, et même aux nations les moins civilisées de l'Europe. Il est très-singulier de voir que ces anthropophages, qui ne doivent pas avoir l'oreille fort délicate, aiment beaucoup la tierce mineure marquée dans leurs chansons par cette ligne ⟍.»

Le narrateur termine son récit de la manière suivante : « Il y a dans l'expression des chants de ces sauvages quelque chose d'effrayant qui vous pousse tellement au désespoir, qu'il vous semble entendre le chant funèbre de votre convoi. J'ai passé dans cette angoisse une nuit entière que les habitants de Sainte-Christine ont bien voulu employer en mon honneur, afin que j'eusse une idée de ce que je viens de vous communiquer. »

Antithèse. Opposition qui arrive souvent en musique, comme un passage cantabile avec un accompagnement bruyant, etc.

Aplomb. On dit qu'un danseur a un bel aplomb quand, après avoir fait un saut, il descend directement. Ce terme métaphorique passa de la danse à la musique, où il indique la précision dans la mesure, soit pour la voix, soit pour les instruments.

Apobaterion. Nom grec d'une chanson de congé.

A poco a poco. Peu à peu. — Cet adverbe se trouve ordinaire-

ment joint aux mots *crescendo* et *decrescendo*, et il indique qu'on doit successivement renforcer ou diminuer le mélodie.

Apodipna. Expression grecque, qui signifie chants qu'on exécute après souper.

Apollon. Dieu des arts, des lettres et de la médecine, le plus beau, le plus aimable des dieux. On le peint souvent sur le Parnasse au milieu des neuf Muses, avec sa lyre en main et une couronne de laurier sur la tête.

Malgré ses qualités remarquables, Apollon eut des rivaux. Pan, qui se croyait un excellent joueur de flûte, le défia ; mais Imole, roi de Lydie, choisi pour juge, déclara Apollon vainqueur. Midas, roi de Phrygie, témoin de ce combat musical, récusa le jugement d'Imole ; et Apollon, pour laisser un monument de la stupidité de Midas, lui fit venir des oreilles d'âne. La défaite de Pan ne découragea pas Marsyas, habile joueur de flûte, qui osa provoquer Apollon. Les Muses étaient ses juges : elles décidèrent en faveur du dieu. Le vaincu fut écorché pour sa punition, et perdit la vie.

Apollon. C'est le nom d'un instrument en guise de luth à vingt cordes, inventé à Paris, en 1678, par un artiste nommé Promt.

Apollonicon. MM. Flight et Robson, de Londres, ont donné ce nom à un nouvel orgue inventé par eux il y a quelques années. Cet instrument unit à la douceur du son la force la plus bruyante, et peut être joué par une ou plusieurs personnes, et même au moyen d'un seul cylindre.

Apollonion. Instrument à touches, inventé par Jean Voller, de Darmstadt, à la fin du siècle dernier, et qui n'est autre chose qu'un piano à deux claviers avec un jeu de tuyaux à bouche de huit, quatre et deux pieds, et avec un automate de la grandeur d'un enfant de huit ans qui joue différents concertos de flûte.

Aposiopesis. Dans la musique grecque ancienne, ce mot signifie pause générale.

Apotome. Terme grec qui signifie la division intégrale du ton entier, ou le demi-ton majeur dans le rapport de $\frac{2048}{2187}$.

Appel. C'est le nom de certains airs de chasse que l'on sonne sur la trompe pour appeler les chasseurs ou les chiens. — On se sert aussi de ce terme pour désigner dans la symphonie et la

musique dramatique un trait de cors qui offre quelque ressemblance avec les appels de chasse.

Appogiature. Terme de musique emprunté à la langue italienne (appogiatura) ; signifie un agrément qui se fait dans le chant, en appuyant la voix sur la note qui précède en dessus celle de l'harmonie. C'est ce qu'anciennement on appelait *petites notes*, *notes perlées*, *ports de voix*, avec cette différence cependant que ces derniers se faisaient presque toujours en dessous.

Appréciable. Les sons appréciables sont ceux dont on peut trouver ou sentir l'unisson et calculer les intervalles. On compte huit octaves et demi, depuis le tuyau de trente-deux pieds du grand orgue jusqu'au son le plus aigu du même instrument, appréciables à notre oreille. Il y a aussi un degré de force au delà duquel le son ne peut plus s'apprécier. On ne saurait apprécier le son d'une grosse cloche dans le clocher même. Il faut en diminuer la force en s'éloignant pour le distinguer. De même, les sons d'une voix qui crie cessent d'être appréciables. C'est pourquoi ceux qui chantent fort sont sujets à chanter faux.

Arabebbah. C'est un instrument dont on se sert sur les côtes de la Barbarie, et qui consiste dans une veste dominée par une corde.

Arabo-persane (musique). Les anciens Perses n'aimaient pas la musique; ils la considéraient comme un art dangereux. Ce n'est que dans quelques rares occasions qu'ils chantaient des hymnes solennels dans les temples de leurs dieux et dans les salons des rois.

L'aurore de la civilisation, ayant pour cortége les arts, passa de la Médie en Perse. Les Persans n'étaient encore que de grossiers pasteurs qui habitaient des montagnes inaccessibles, lorsque déjà la Médie était occupée par un peuple civilisé, qui connaissait tous les arts qu'inventa le luxe. Les Mèdes furent subjugués par les Persans; mais ils communiquèrent à la nation victorieuse leurs arts, leurs lois, leurs mœurs et leur langage. Les Persans apprirent donc de leurs maîtres en civilisation la musique et les autres arts analogues. Les plaisirs de la table s'accrurent du charme de la musique. Les monarques eux-mêmes voulurent prendre part à ces jouissances et à toutes celles qui pouvaient animer les festins, et particulièrement la danse.

Dans la période dont nous parlons, on trouve déjà des *inter-*

mèdes, des *fantaisies* et des *préludes* qui partageaient avec le chant l'attention des auditeurs. Les Perses possédaient déjà beaucoup d'instruments de différents genres.

L'introduction de la musique des Grecs en Perse sous Alexandre et ses successeurs aurait pu exercer une salutaire influence, si on eût cherché à en appliquer les règles aux chants nationaux. A lieu de cela, les Persans, égarés dans les disputes d'école des harmonistes grecs, préféraient l'étude de l'acoustique aux charmes de la modulation, et traitaient la musique comme une science spéculative. — On ne sait pas d'une manière certaine si le système musical des Indiens était à cette époque connu des Persans, ou s'il ne le fut que plus tard. On peut conjecturer cependant, d'après les recherches historiques faites récemment par la Société littéraire de Calcutta, qu'il existait bien anciennement des relations entre les deux peuples.

Une nouvelle époque pour la musique commença en Perse avec les Arabes. Lorsque le calife Omar détruisit ce royaume et planta sur ses ruines la bannière de l'islamisme, la lutte fut terrible. Les premières années qui suivirent cette révolution furent pleines de meurtres et de désolation, mais la Perse y gagna sous quelques rapports. Le peuple vainqueur était doué d'une organisation plus délicate. Ce mélange d'esprits différents produisit un effet salutaire aux deux nations. La langue arabe, en s'unissant à la langue persane, la rendit plus douce et plus sonore. La musique et la poésie des Persans devinrent les filles chéries de celles des Arabes.

Dès les temps les plus reculés, la musique et la poésie étaient fort estimées chez les Arabes, bien que leurs modulations et leurs instruments de musique fussent extrêmement simples. Toute leur musique se bornait à chanter leurs idylles et leurs élégies, sans que pour cela ils se servissent de notes musicales, et qu'ils eussent un système bien arrêté. Telle était la musique depuis l'origine de la nation. Mais lorsque ce peuple eut abandonné le désert et conquis beaucoup de pays, les images de sa poésie devinrent plus riches, et la même amélioration s'opéra dans sa musique. Les modes mineurs et les modulations des Mèdes se mêlèrent aux modes et aux modulations des Arabes, et de cette réunion naquit un nouveau caractère avantageux aux deux systèmes. Sous les califes qui succédèrent à Omar, commença le siècle d'or de la musique arabe et persane.

L'exemple des souverains, les récompenses qu'ils accordèrent aux artistes, en firent naître beaucoup en Perse. Les poëtes persans luttèrent avec les poëtes arabes; beaucoup, la plus grande partie même étaient à la fois joueurs d'instruments et compositeurs de musique.

Voici en abrégé les éléments du système musical arabe:

La musique est divisée en deux parties : le *telif* (composition), ou la musique considérée relativement à la mélodie ; et l'*ikâa*, cadence, qui est la terminaison mesurée d'un chant, et qui regarde seulement la musique instrumentale.

Les modes principaux sont : 1° le *rast*, ou mode droit; 2° l'*irak*, ou mode des Chaldéens; 3° le *zirafkend*, et 4° l'*isfehan*, ou mode de la capitale de la Perse. Chacun de ces modes a une propriété différente. Ainsi, par exemple, l'*irak* agite l'âme, le *zirafkend* fait naître l'amour, etc. Les dérivés de ces modes, appelés *furoû* (rameaux), sont au nombre de huit. Leurs noms sont presque tous empruntés à quelque ville, à quelque prince, ou à quelque grand homme. Après les huit modes nommés *furoû*, viennent les six modes appelés *evazat*, ou composés et dérivés; puis sept autres modes nommés *bohar* (mer), qui sont autant de phrases musicales commençant chacune par un des sept intervalles qui forment la gamme arabe.

Malgré l'origine persane de leur musique, les Arabes employaient quelquefois, pour indiquer les intervalles, les lettres de leur alphabet au lieu des noms de nombre persans. Les lettres dont ils se servaient sont : *alif*, *be*, *gim*, *dal*, *he*, *waw*, *zain*, qui correspondent à nos notes : *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi fa*, *sol*.

Les Arabes appellent la musique science des cordes, parce qu'ils placent dans un cercle le carré de leurs modes. Cette méthode convient très-bien à une musique aussi simple et aussi limitée que celle de ces peuples.

Les Arabes et les Orientaux ne passent jamais d'un intervalle à un autre, soit en montant, soit en descendant, sans parcourir et faire sentir tous les intervalles intermédiaires. Cette manière de faire glisser la voix, qui nous semble insupportable, constitue, suivant eux, l'agrément de la musique. Les Arabes ne connaissent pas l'harmonie; et dans leurs concerts toutes les parties chantent à l'unisson ou à l'octave.

Le nombre de leurs instruments est considérable; voici les plus connus:

Le *rebab*, espèce de pandore de forme torse, qui a un manche rond et des cordes de crin, et dont on joue avec un archet, comme de notre violon.

Le *tambur*, espèce de mandoline avec un long manche, qu'on pince avec de l'écorce d'arbre ou avec une plume. Il y en a de deux espèces ; le grand *tambur*, qui a deux cordes de laiton tressées, accordées en quinte, avec des touches pour former les tons : et le petit *tambur*, dont les deux cordes sont formées de trois fils de laiton non tressés.

Te *duf* est, comme le tambour de basque, un cercle sur lequel est tendue une peau, entouré de petites cloches de cuivre. Les Arabes en sont les inventeurs.

Le *sanj* est de forme triangulaire ; il ressemble à notre psaltérion et se pince avec les doigts.

Le *kanun* ressemble au précédent.

Le *nai* est une flûte qui a une petite embouchure de corne. C'est au son de cet instrument que dansent les derviches. Deux ou trois joueurs de *nai* sont dans une galerie ; l'iman, placé au milieu de ses derviches, donne le signal ; les *nai* se font entendre, et les derviches se mettent à faire des pirouettes avec la plus grande vivacité, jusqu'à ce que l'iman leur fasse signe de cesser.

L'*oûd* ou *aûd* est un véritable luth ; c'est l'instrument favori des Arabes. Ils attribuent à chacune de ses quatre cordes un effet particulier. On croit que c'est à cet instrument que notre luth doit son origine.

Arcata, Coup d'archet. Le coup d'archet est sans contredit la qualité la plus importante pour celui qui joue d'un instrument à archet. La manière de tenir et de gouverner l'archet appartient à l'école de l'art. Qu'il suffise ici de faire observer qu'en général on divise le coup d'archet : 1° en *staccato* (détaché articulé), quand on emploie une petite partie de l'archet pour piquer plusieurs notes du même coup d'archet et avec un certain degré de rapidité ; 2° en *tirato* (détaché), quand on conduit l'archet tout entier ou sa plus grande partie sur les cordes; 3° en *legato* (lié), quand on prend quatre, huit, seize notes différentes, et plus encore d'un seul coup d'archet.—Chacune de ces trois espèces, qui peut avoir lieu tant en poussant qu'en tirant, est soumise aussi à différentes modifications qu'on doit

appliquer selon le mouvement et le caractère de la composition musicale.

Archet. L'archet se compose d'une baguette de bois dur et d'un faisceau de crins de cheval assujettis à ses deux bouts et tendus au moyen d'une vis. C'est en frottant l'archet sur les cordes qu'on obtient le frémissement qui agite l'air et le fait vibrer dans la table d'harmonie des violons, des violes et des basses. Pour donner plus de force à l'action de l'archet sur les cordes, on enduit les crins de colophane.

C'est Tartini qui a appris aux violonistes à se servir de l'archet et leur en a révélé la magie. C'est de la manière de le tenir et de le gouverner que dépendent la force, la douceur, l'intensité des sons.

Archeggiare (manier l'archet). Se servir de l'archet sur les instruments à cordes.

Archives musicales. Lieu où l'on garde toute espèce de compositions musicales nécessaires au service des chapelles, des académies, des cours, des théâtres, des maisons particulières.— Les archives musicales de la chapelle pontificale dans le palais Quirinal sont les plus riches et les plus importantes de l'Europe : on y compte 350,400 volumes qui contiennent les compositions musicales des écoles romaine, vénitienne et napolitaine, et 300 volumes renfermant un choix précieux de documents de littérature musicale.

Archichantre. Dignité ecclésiastique, directeur des chantres.

Archicembalo. Ce clavecin, qui avait des cordes et des touches particulières pour les sons enharmoniques, fut inventé par Nicolas Vicentino dans le 16e siècle.

Archiluth. Nom ancien d'un théorbe.

Archiparaphoniste. C'est le nom que l'on donnait anciennement à l'archichantre qui devait chanter l'introduction de la messe et présenter l'eau au prêtre.

Ardito. Ce mot écrit en tête d'un morceau de musique demande que l'on fasse ressortir avec éclat les principales notes de la mélodie, et que l'on mette une certaine énergie dans l'exécution des accents grammaticaux et oratoires.

Ariette. Diminutif d'air, dérivé, selon Saumaise, du latin *æra*. On appelle ariette un chant formé d'une suite de phrases mélodiques, rhythmées et coupées par des repos qu'on nomme *cadences*. Ce chant est ordinairement fait pour être exécuté par

un instrument quelconque, ou adapté à certaines poésies faites pour être chantées. — Chaque sorte d'ariette porte un nom particulier, selon le caractère qui lui est propre. Autrefois le nombre en était considérable : ainsi l'on avait les *villanelles*, les *ariettes de bravoure*, les *bourrées*, les *gigues*, les *cavatines*, les *barcarolles*, les *gavottes*, les *passe-pieds*, les *musettes*. — De toutes ces ariettes peu sont encore en usage aujourd'hui, et à l'exception de l'*air déclamé*, du *grand air*, de la *cavatine*, du *rondeau*, de la *barcarolle*, de la *romance*, et de quelques autres, les compositeurs modernes ne s'assujettissent plus guère à telle ou telle forme pour le caractère et la coupe de leurs airs.—L'ariette est, en général, un petit air détaché, léger et gracieux, qui tient le milieu entre la romance et la chanson. Les ariettes étaient fort en usage vers le milieu et la fin du dix-huitième siècle; elles sont maintenant presque entièrement passées de mode.— On appelait autrefois *ariette de bravoure*, ce que nous désignons aujourd'hui sous le nom d'*air à roulades*. Les ariettes composées avant le quinzième siècle portaient presque toutes le nom de chanson.

Arioso. Ce mot italien, placé à la tête d'un morceau de musique, indique une manière de chant expressive et soutenue.

Aristoxéniens. Disciples d'Aristoxène, maître de musique grec, et inventeur d'un système opposé à celui de Pythagore, puisqu'il se basait sur le jugement de l'oreille, tandis que ce dernier était appuyé sur le calcul.

Armarius. Archichantre dans les couvents, et même le gardien des livres d'église.

Armer la clef. C'est mettre auprès d'elle les accidents convenables au ton dans lequel on veut écrire la musique.

Arpége. De l'italien *arpegio* et *arpa*, harpe. — Manière de faire entendre successivement tous les sons qui entrent dans la composition d'un accord, au lieu de les frapper simultanément. Le piano et la harpe ne pouvant rendre que des sons qui ne durent pas, on est quelquefois obligé, pour soutenir l'harmonie, de frapper plusieurs fois et l'une après l'autre les touches ou les cordes de ces instruments. Ce qu'on fait par nécessité, on le fait quelquefois aussi par goût. Il y a des instruments qui ne peuvent faire entendre que deux sons à la fois, comme le violon, le violoncelle et la viole, et d'autres qui n'en peuvent rendre qu'un seul, comme tous les instruments à vent. Si donc l'on veut faire

entendre sur ces instruments une harmonie pleine, on est obligé de jouer alternativement sur chacune des notes qui composent les accords dont on fait usage. C'est ce qu'on appelle *arpéger* ou faire des *arpéges.* — Les arpéges se font le plus souvent sur le violon, le violoncelle, le piano et la harpe, en allant du grave à l'aigu, et revenant sur les mêmes notes de l'aigu au grave.—Les arpéges ne peuvent être exécutés avec la même facilité par les instruments à vent que par les instruments à archet. Aussi ne leur en fait-on faire que très-rarement et avec des modifications qui les simplifient. La flute et la clarinette sont presque les seuls instruments à vent qui puissent arpéger convenablement.

Arpone. Cet instrument, inventé par Michel Barbici, de Palerme, ressemble à un piano vertical, monté de cordes de boyau qu'on fait résonner en les pinçant avec les doigts. Les sons qu'on en obtient sont doux et flatteurs, surtout dans l'adagio.

Arranger. C'est mettre à la portée d'un ou de plusieurs instruments ce qui a été composé pour un ou plusieurs instruments d'une nature différente. Il signifie encore resserrer le dessin harmonique dans ses formes et ses moyens, pour que les exécutants puissent rendre en sextuor, en quatuor, ou simplement sur le piano, la harpe et même la guitare, une symphonie ou un accompagnement destiné pour le grand orchestre.

Arsis. En levant, ou la partie non accentuée de la mesure.— *Per arsin* signifie spécialement un chant ou contre-point dans lequel les notes descendent de l'aigu au grave.

Art. Dans le sens étendu du mot on appelle *art* ce travail au moyen duquel on fait servir la matière à un but déterminé. Ce but est l'utilité ou le plaisir. Dans le premier cas on lui donne le nom de *métier*, dans le second, celui d'*art.*

Les *arts mécaniques* ou métiers demandent de préférence des forces physiques; les *arts libéraux* exigent particulièrement des forces intellectuelles.

Autrefois les Grecs placèrent au rang des arts libéraux la poésie, la musique, le dessin, la géométrie, la philosophie, et comme la nation grecque était divisée en deux classes d'hommes, en hommes libres et en esclaves, il n'était permis qu'au Grec libre d'apprendre et d'exercer les arts libéraux.

Art de l'archet. Maniement de l'archet, dans lequel on doit considérer : 1° la force ; 2° le prolongement du son ; 3° la juste mesure ; 4° le jeu ; 5° la reprise.

On peut compter cinq différentes manières de jeu d'archet : le détaché (*sciolto*), le lié (*legato*), le porté (*portato*), le piqué (*picchettato*), le mixte (*misto*). Dans le détaché, on fait la première note en tirant et la seconde en poussant. Ce jeu, on peut l'appeler maniement de l'archet *droit et régulier*; mais si l'on détache la première note en poussant et la seconde en tirant, alors on l'appelle *contre-archet*.

Articulation. L'articulation est aujourd'hui comptée pour peu de chose chez la plupart des musiciens. Il ne suffit pas de prononcer correctement, c'est-à-dire de donner aux lettres et aux syllabes les sons qu'elles doivent avoir dans l'idiome dont on se sert; il faut, de plus, faire entendre ce qu'on prononce d'une manière nette et distincte, de telle sorte qu'il soit impossible de perdre une syllabe des paroles ou une note de la musique. Il faut, en somme, bien articuler. Bien articuler, c'est faire ressortir les diverses syllabes d'un mot en attaquant les voyelles qui forment ce mot, au moyen des consonnes qui entrent dans sa composition.

Articuler. Ce mot désigne en musique une manière d'exécuter nette et distincte qui ne laisse pas perdre une syllabe des paroles ni une note de la musique.

Artiste. Le musicien artiste qui s'étudie à perfectionner son art, doit le rendre non-seulement l'objet d'une pratique mécanique, mais encore l'objet de la réflexion et d'une étude scientifique. Les anciens artistes en musique étaient aussi poëtes, philosophes et orateurs du premier ordre. Boëce n'appelle pas artiste celui qui pratique seulement la musique avec le servile secours des doigts et de la voix, mais celui qui possède la science du raisonnement et de la méditation. On ne saurait douter aussi que pour s'élever aux grandes expressions de la musique dramatique il ne faille avoir fait une étude particulière des passions humaines et du langage de la nature.

Ascarum. Nom d'un instrument appartenant aux peuples de la Libye. Il était muni de petits canons de plumes qui, pendant qu'on tournait l'instrument, produisaient des sons.

Ascendere (monter). C'est faire succéder les sons de bas en haut, c'est-à-dire du grave à l'aigu.

Asor. Instrument de musique des anciens Hébreux; il avait la forme d'un carré oblong, et il était monté de dix cordes que l'on faisait résonner avec une plume.

Asosta. Espèce de trompette des anciens Hébreux.

Aspiration, Aspirer. Défaut du chanteur qui consiste à mettre un *h* devant les voyelles, et quelquefois même devant les consonnes. Ce mot se prend aussi dans un bon sens : c'est lorsque le chanteur emploie une espèce de soupir à peine marqué pour orner son chant avec l'aspiration ; ou lorsqu'un chanteur, par ce moyen et sans qu'on s'en aperçoive, sait prendre la respiration, et peut ensuite prolonger insensiblement, au grand plaisir et au grand étonnement de l'auditeur, la tenue et la progression de la voix.

Astabolo. Instrument de musique des Maures, qui ressemble au tambour.

Athena. Espèce de flûte des anciens Grecs. On croit que Nicophèle a été le premier à s'en servir dans les hymnes à Minerve. Il y avait aussi une espèce de trompette appelée *athena*.

A trois parties. Composition musicale dans laquelle trois voix sont unies harmoniquement, de manière à ce que chacune d'elles exécute une mélodie différente de l'autre.

Attaca. Ce mot, quand il précède un morceau de musique, signifie que ce morceau suit immédiatement le précédent sans aucun repos.

Attaquer. C'est l'action du chanteur ou de l'instrumentiste qui commence un morceau de musique, ou le continue après un silence. On prend aussi ce mot dans le sens d'*entonner*, *émettre la voix*, et pour indiquer l'entrée immédiate d'une partie quelconque dans l'exécution d'un morceau de musique vocale ou instrumentale. On attaque le son avec grâce, force, netteté.

Aubade. Musique qu'on exécute à l'aube du jour sous les fenêtres de quelqu'un.

Aulemata. Sonate de flûte et de fifre.

Aulète. Joueur de flûte.

Aulétique. Art de jouer de la flûte.

Aulos, mot grec, qui se rend ordinairement par *flûte*.

Aura (guimbarde). Nom particulier de l'instrument appelé en italien *spassa pensieri*.

Dans les dernières années qui viennent de s'écouler, on a perfectionné cet instrument, en réunissant six, dix guimbardes en une seule, et plus encore. La *Gazette musicale de Leipsick* de l'année 1816 contient dans son numéro 30 une description dé-

taillée de la guimbarde, avec plusieurs morceaux de musique que l'on peut exécuter sur cet instrument.

Auteurs dramatiques. Dans le siècle de Louis XIV et même dans le dernier siècle, les ouvrages dramatiques étaient d'un faible rapport. Corneille mourut pauvre. Racine, quoique historiographe et pensionné, n'avait que de l'aisance. Nous n'avons vu nulle part que Molière ait acheté des terres, et si Regnard en eut une, ce fut comme trésorier de France, et non comme poëte dramatique.—Les auteurs de ballets, de libretti ou de poëmes lyriques ne furent pas plus heureux. Quinault et Benserade, ces habiles collaborateurs de Lulli, n'amassèrent point des rentes avec leurs ouvrages, et vécurent des faveurs de la cour.

L'auteur de *Figaro*, homme d'esprit et de talent, qui savait compter aussi bien qu'écrire, mérita la reconnaissance de ses confrères en réclamant et obtenant pour tous des rétributions qui rendirent leurs travaux plus fructueux. Ainsi le produit, très-considérable alors, de la location des loges à l'année, fut ajouté à la recette journalière sur laquelle se prélevaient leurs droits. On raya aussi du règlement de l'Opéra et de la Comédie-Française l'article abusif par lequel une grande pièce devenait la propriété du théâtre, à partir du jour où elle n'avait pas produit une somme déterminée. Un grand abus existait encore. Les théâtres de province pouvaient s'emparer de tous les ouvrages représentés à Paris, sans rien payer aux auteurs et aux compositeurs. La révolution de 89 détruisit cet abus. Ce fut encore Beaumarchais qui, secondé par Mercier et plusieurs gens de lettres, obtint de l'Assemblée constituante la liberté des théâtres et l'obligation pour tous sans exception de traiter de gré à gré avec les auteurs, avant de pouvoir représenter leurs ouvrages. Ces améliorations ont été complétées depuis que les auteurs et compositeurs dramatiques, sentant aussi la nécessité d'avoir leur assemblée représentative, ont formé une commission chargée, entr'autres attributions, de défendre et de protéger leurs intérêts.

Automates musiciens. On a avancé à ce sujet un grand nombre de faits plus ou moins fabuleux, plus ou moins invraisemblables, qu'il serait trop long de reproduire ici.—Le plus célèbre des automates musiciens est celui que l'abbé Mical construisit vers la fin du siècle dernier. Il fit un groupe de figures qui jouaient de différents instruments et formaient un concert. En

1780 et 1783 il présenta à l'Académie des sciences deux têtes humaines qui avaient, dit-on, la faculté d'articuler des sons. Suivant Vicq d'Azyr, qui fit un rapport sur ces machines, Mical avait atteint en partie le but qu'il s'était proposé. Mais il avouait que les sons rendus par ces têtes n'étaient que des imitations *très-imparfaites* de la voix humaine. — Voici le mécanisme de ces automates : les têtes posaient sur des boîtes dans l'intérieur desquelles on avait disposé des glottes artificielles qui rendaient des sons plus ou moins graves. On faisait parler ces glottes au moyen d'un clavier.

B

B. Cette lettre, placée à la tête d'une partie, marquait dans la musique ancienne la basse chantante, pour la distinguer de la basse continue marquée par BC.—B ou COL B écrit sur une partition, à la partie de l'alto, signifie que cette partie doit marcher à l'unisson avec la basse. Parfois aussi on écrit cette lettre sur la partie du violoncelle, ce qui est ordinairement indiqué par la clef de basse. — B indique aussi le signe accidentel qui abaisse le son naturel d'un demi-ton.

B CANCELLATUM. N'est autre chose que le dièse ordinaire.

BABYLONIEN. Nom d'un des modes arabes, exprimant la joie, qu'on ajoutait au mode guerrier, lorsque le vainqueur revenait du combat porté en triomphe.

BACCHANALES. Fêtes des anciens Grecs et Romains célébrées en l'honneur de Bacchus, et accompagnées de musique. — On donnait aussi ce nom à certaines compositions vocales, ordinairement sans instruments, écrites sur des poésies burlesques et populaires, qui ressemblaient aux chants du carnaval jadis en usage à Florence, surtout au temps des Médicis.

BACCHIA. Danse à la manière des ours, en usage parmi les kamtschadales, qui, en murmurant une mélodie mesurée à 2/4, et d'un mouvement vif, poussent par intervalles de forts gémissements et marquent les temps de la mesure en frappant avec force la terre de leurs pieds.

BACCIOCOLO. Instrument dont on se sert dans quelques parties de la Toscane. Il consiste en un vase qui a la forme d'une

écuelle. On le tient dans la main gauche, et de la main droite on le frappe avec un pilon de la longueur de quatre pouces environ, et assez semblable à ceux qu'on emploie pour les mortiers en bronze. Les sons qu'on tire de cet instrument ne sont pas harmonieux, mais il plaisent aux paysans.

Balafo. Espèce d'épinette en usage parmi les nègres de la Côte-d'Or.

Balance pneumatique. Instrument à l'aide duquel on mesure le degré de force et de compression de l'air dans les orgues.

Ballade. Chanson ou espèce d'ode à plusieurs couplets ou strophes, que l'on chante ordinairement, mais qui sert aussi quelquefois d'air de danse, comme les vaudevilles. Il y a des ballades très-anciennes, qui sont fameuses et méritent de l'être par leur simplicité, la naïveté et le pittoresque des pensées. Telle est la ballade des *deux Enfants dans les bois*. — On sait quel succès a obtenu en Allemagne la ravissante ballade de *Lénore*, par Burger.

Balletto. Ce mot italien désigne une petite action mimique représentée par la danse et guidée par la musique : elle est en général très-simple, et consiste en quelques scènes mimiques du genre pastoral ou comique.

Balli inglesi (anglaise). Sorte de danse d'un caractère brillant et marqué, dont la mélodie est à deux reprises de huit mesures, à deux temps et d'un mouvement plus ou moins vif.

Balli della Stiria (danses de la Styrie.) — Ces danses ne sont autre chose que ce qu'on appelle en Autriche *landler*. Elles jouissent d'une certaine réputation parmi le peuple.

Ballet. La danse est un des premiers besoins, des premières expériences, des premières joies de l'homme ; quelquefois aussi les temps antiques la jetaient comme une guirlande funèbre autour des tombeaux. La danse est la véritable forme poétique des premiers âges. David, dont la loi est placée comme une borne lumineuse entre l'Orient primordial et l'Occident moderne, David rendait grâce au Seigneur par ces deux poésies : il dansait devant l'arche, en la conduisant au temple, où il allait chanter ses psaumes.

Le ballet, qui est un drame dansé, un dialogue de gestes, fut pratiqué par les Égyptiens dans leurs cérémonies sacrées. Il était composé alors sur des dessins hiéroglyphiques. Il exprimait la doctrine sacerdotale et le mouvement des astres. La

théocratie égyptienne apprenait l'astronomie à ses fidèles en leur apprenant à danser.

Les Grecs dansaient beaucoup. Socrate, déjà vieux, termina son cours d'études en prenant des leçons d'Aspasie, danseuse très-renommée.

On dansait dans l'aréopage, et les membres de cette docte assemblée s'avançaient en cadence pour venir déposer leur boule ou leur coquille dans l'urne.

Pylade et Bathyle, fameux pantomimes, se partagèrent les faveurs du public de Rome sous le règne d'Auguste. Le premier inventa le ballet noble, tendre et pathétique. Les compositions de Bathyle étaient vives, légères et pleines de gaieté. Réunis d'abord, ils construisirent un théâtre à leurs frais, et représentèrent ensemble des tragédies et des comédies, sans autre secours que ceux de la pantomime, de la danse et de la symphonie. Cette heureuse association de deux talents, à la fois si divers et si originaux, fut pour le public romain une source de vives jouissances. Pylade et Bathyle jouirent pendant quelque temps en commun de leur fortune et de leur célébrité. La jalousie altéra leur amitié et rompit leur union ; ils se séparèrent.

Les divisions des Pyladiens et des Bathyliens ensanglantèrent souvent la scène. A la fin du spectacle, ces acteurs, enorgueillis ou bien irrités de la diversité de leurs succès, se battaient, s'égorgeaient derrière le théâtre.

Tibère chassa de Rome les pantomimes ; Caligula, Néron, les rappelèrent et rétablirent les spectacles publics.

Les pantomimes employaient quelquefois des moyens violents pour représenter au naturel la mort, l'assassinat, ou le supplice d'un personnage. Un criminel, la figure couverte du masque de l'acteur qu'il remplaçait au dénoûment, était réellement empoisonné, torturé, poignardé, livré aux flammes, etc...

Les historiens de la musique sautent à pieds joints plusieurs siècles, et d'une seule enjambée passent du règne de Constantin à celui des Médicis. L'art dramatique s'était perdu ; la pantomime et le ballet théâtral étaient déchus de leurs prestiges, au milieu des ténèbres dont le moyen âge avait enveloppé l'Europe. Le premier ballet régulier et somptueux qui fut exécuté lors de la renaissance des lettres, n'eut d'autre objet que d'offrir à une société d'illustres amateurs de quoi satisfaire l'appétit de leurs estomacs. Toutes les notabilités de la fable et de l'histoire

furent évoquées pour servir un repas splendide. Bergonzo di Botta, de Tortone, dont les annales de la gastronomie et de la danse ont conservé le nom, signala doublement son goût dans la fête par lui donnée en 1489 à Galéas, duc de Milan, qui venait d'épouser Isabelle d'Aragon. — Les grands ballets parurent bientôt après. On les réserva d'abord pour célébrer dans les cours les mariages des rois, la naissance des princes, et tous les événements heureux qui intéressaient les nations. Ils formèrent seuls un spectacle d'une dépense vraiment royale.

Les ballets poétiques, tels que *la Nuit*, *les Saisons*, *les Ages;* les ballets allégoriques et moraux, tels que *les Plaisirs troublés*, *la Curiosité*, leur succédèrent. La division de toutes ces compositions chorégraphiques était en cinq actes; chacun présentait trois, six, neuf et même douze entrées.

Catherine de Médicis introduisit les ballets poétiques à la cour de France. Baltasarini apporta le premier une certaine régularité dans ce genre de spectacle. Ce fut lui qui en 1581 composa le fameux *ballet comique de la reine*, pour les noces du duc de Joyeuse. Ce ballet n'était qu'un intermède destiné à l'embellissement de ces fêtes nuptiales.

La danse était un des amusements favoris d'Henri IV. Sully, le grave Sully, préparait les fêtes, faisait construire les salles, était l'ordonnateur suprême des ballets. Il y figurait comme danseur en exécutant les pas que la sœur du roi lui montrait. Plus de quatre-vingts grands ballets contribuèrent aux divertissements de la cour d'Henri IV, sans compter des bals magnifiques et une infinité de mascarades singulières.

Au commencement du dix-septième siècle, les ballets devinrent un travestissement agréable des passions et des secrets de la cour. Benserade mettait dans les siens, qui jouissaient d'une vogue immense, des rondeaux où se peignaient adroitement les dames et les seigneurs qui les chantaient.

Quinault accomplit une révolution dans le ballet. Déjà Pierre Corneille avait écrit des pièces comme *Andromède*, où la danse et le chant sont subordonnés au récit dramatique. C'était un retour vers les traditions grecques et romaines, entièrement conforme au mouvement des arts à cette époque. Quinault fit ses opéras où la danse n'est qu'un divertissement accessoire; il escamota le ballet au profit du chant. Du reste, Quinault n'était préoccupé que d'une certaine manie du merveilleux, d'un besoin de féerie

et de grandeur. Il était en cela l'écho des désirs souverains de Louis XIV.

L'art s'étiola dans l'atmosphère du dix-huitième siècle ; et le mauvais goût qui régnait alors exerça sa funeste influence sur les ballets. — Noverre parut : il retrouva l'art de la pantomime, et donna les premiers modèles du ballet d'action, tel que nous le possédons. Le 13 juin 1763, on représenta *Ismène et Isménias*, dans lequel plusieurs scènes de *Médée et Jason*, ballet-pantomime, sont intercalées. On ne goûta les œuvres de Noverre que quand il vint en France pour y faire exécuter ses ouvrages.

La famille Vestris, originaire de Florence, a régné plus d'un siècle sur notre empire dansant. Gaëtan Vestris parut en 1748 à l'Opéra, qu'il n'a quitté qu'en 1800. Il avait quatre frères qui suivirent la même carrière. Son fils Auguste, virtuose du plus grand talent, se fit admirer dans la pantomime et l'exécution des pas.

Le ballet résista à l'action destructive du torrent révolutionnaire. On dansait encore au milieu des sanglantes orgies de 93. Les danseurs de l'Opéra figurèrent à la fête que Robespierre dédia à l'Être-Suprême ; et plusieurs pièces révolutionnaires, telles que l'*Offrande à la Liberté*, ballet, la *Réunion du* 10 *août*, opéra en cinq actes, furent représentées du temps de la république.

La restauration vit s'accomplir une importante révolution dans le ballet. — Mademoiselle Taglioni débuta à l'Opéra, le 23 juillet 1827, dans le *Sicilien*, avec un succès prodigieux. Sa grâce naïve, ses poses décentes et voluptueuses, sa légèreté extrême, la nouveauté de sa danse, dont les effets semblaient plutôt appartenir aux inspirations de la nature qu'aux combinaisons de l'art, excitèrent une admiration générale. La danse de Taglioni ne semble pas de ce monde, elle appartient à celui de la féerie. Voyez-la donc si gracieuse, si souple, si idéale ! A peine elle touche la terre, et quand elle y pose le pied, on dirait que ce n'est de sa part que simple fantaisie, pur caprice.

Dans ces derniers temps, l'Opéra a vu éclore plusieurs compositions chorégraphiques d'un grand intérêt, telles que le *Diable boiteux, Giselle, la Péri*. Dans ces divers ouvrages ont paru avec éclat mesdames Fanny Elssler, Lucile Grahn, Carlotta Grisi, Louise Fitz-James, Petipa, Perrot.

Banda (compagnie). Ce mot signifie, en italien, un corps de

musiciens jouant de toutes sortes d'instruments à vent et de percussion. En Italie, on donne habituellement le nom de *banda* à quelques instruments de percussion, comme les cymbales, les pavillons chinois, le triangle, qui, réunis dans les orchestres des grands théâtres, servent à renforcer au besoin les *forts* dans les différents morceaux de l'opéra et du ballet.

Banditore. Crieur public; celui qui annonces à on de trompe quelques ventes, quelque ordre de l'autorité.

Barbiton. C'est le nom d'un instrument à cordes des anciens Grecs, dont on ne sait pas préciser positivement l'espèce. Les uns attribuent l'invention de cet instrument à Alcée, les autres à Anacréon.

Barcarolle. Sorte de chanson en langue vénitienne, que chantent les gondoliers à Venise. Quoique les airs des barcarolles soient faits pour le peuple, et souvent composés par les gondoliers eux-mêmes, ils ont tant de mélodie et un accent si agréable, qu'il y a peu de musiciens dans toute l'Italie qui ne se piquent d'en savoir et d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les gondoliers à tous les théâtres les met en mesure de se former sans frais l'oreille et le goût; de sorte qu'ils composent et chantent leurs airs en gens qui, sans ignorer la finesse de la musique, ne veulent point altérer le genre simple et naturel de leurs barcarolles. Les paroles de ces chansons sont communément sans prétention, sans apprêt, comme les conversations de ceux qui les chantent. Mais ceux à qui les peintures fidèles des mœurs du peuple peuvent plaire, et qui aiment d'ailleurs le dialecte vénitien, se passionnent facilement pour ces chants, séduits qu'ils sont par la beauté des airs.

N'oublions pas de remarquer, à la gloire du Tasse, que la plupart des gondoliers savent par cœur une grande partie de son poëme de la *Jérusalem délivrée*, et qu'ils passent les nuits d'été sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre.

Les chansons des gondoliers vénitiens ont tant d'agrément, que les compositeurs ont imaginé d'en placer dans leurs opéras, en leur donnant cependant un cadre plus étendu. *A Venise, jeune Fillette*, de *Michel-Ange*, *Blondinette, joliette*, d'*Aline*, sont des barcarolles; celle du *Roi Théodore*, à plusieurs voix, est d'un effet charmant.

Bardes. Hommes très-respectés chez les Germains, les Gau-

lois, les Anglais et les Irlandais. Ils étaient à la fois poëtes, musiciens et guerriers. Fingal et son fils Ossian sont regardés comme les plus fameux; ils vivaient vers l'an 260. Fergus, barde, contemporain de Fingal et d'Ossian, fut aussi grand poëte qu'eux. C'est surtout dans les combats que son génie brillait de tout son éclat, et qu'il exerçait tout son empire. A la bataille de Fiatri, Ossian ayant engagé un combat singulier, commençait à plier. Fergus l'aperçut, et des hauteurs où il était placé, il lui adressa des chants qu'Ossian entendit, et qui lui rendirent le courage et la victoire.

Bardite. On appelait ainsi le chant guerrier des anciens Germains.

Baroque. Une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile, et le mouvement contraint. — Ce terme vient du mot grec *baros*, chose désagréable.

Baryton. C'est la seconde espèce de voix d'homme en comptant du grave à l'aigu. Par goût ou par nécessité, les Français ont toujours préféré la voix de baryton à celle de basse. — Cette voix tient le milieu entre la voix de basse, qui est plus grave, et le ténor qui lui succède immédiatement à l'aigu. (Voyez l'article Voix.)

Base. C'est la même chose que tonique, son fondamental.

Bas-dessus se dit, dans la subdivision des dessus, de celui des deux qui est au-dessous de l'autre, et répond en italien au mot *mezzo soprano*.

Basse. Celle des quatre parties de la musique qui est au-dessous des autres, la plus basse de toutes, d'où lui vient le nom de *basse*.

La basse est la plus importante des parties. C'est sur elle que s'établit le corps de l'harmonie.

Il y a plusieurs sortes de basses. — La basse fondamentale est celle qui n'est formée que des sons fondamentaux de l'harmonie, de sorte qu'au-dessous de chaque accord elle fait entendre le vrai son fondamental, qui est le plus grave, lorsque l'accord est divisé par tierces. — Basse continue, ainsi appelée parce qu'elle dure pendant toute la pièce. — Basse contrainte, dont le sujet ou le chant, borné à un petit nombre de mesures, recommence sans cesse, tandis que les parties supérieures poursuivent leur chant et leur harmonie en les variant.

Basse (voix de). C'est la voix d'homme la plus basse. Son diapason commence au second *fa* grave du piano, et s'élève jusqu'au *ré* hors des lignes. Cette voix n'a qu'un seul registre, celui de poitrine. C'est en lisant les partitions allemandes et italiennes qu'on pourra se faire une idée des effets ravissants qu'obtient un compositeur de mérite en employant avec art cette voix de basse, la plus riche de toutes.

Basse, instrument. (Voyez **Violoncelle**.)

Basse-taille. Bien des personnes confondent la basse-taille avec la basse. Cette erreur vient de ce que les rôles écrits pour ces deux sortes de voix sont chantés en France par les mêmes acteurs. Comme nous avons très-peu de rôles de basse dans nos opéras, les chanteurs dont les moyens seraient disposés par la nature et l'art à remplir convenablement cette partie, sont forcés d'avoir recours à ceux écrits pour des voix plus aiguës, et forcent leur organe pour atteindre aux tons élevés de la basse-taille. Ils ne donnent par conséquent que le rebut de leur voix, et négligent sa quinte grave, dont on aurait pu tirer un grand parti.

Basson. Instrument de musique à vent et à anche, qui, dans la famille du hautbois, tient le même rang que le violoncelle dans celle du violon. Le diapason du basson est de trois octaves à partir du premier *si B* grave du piano. Il commence par conséquent un ton plus bas que celui du violoncelle.—Le basson joue dans tous les tons; ses tons favoris sont : *ut*, *fa*, *si B*, *mi B*, et leurs relatifs mineurs.

Le caractère du basson est en général tendre et mélancolique; cependant ses accents, pleins de vigueur et de sentiment, servent parfois à exprimer les grandes passions dans l'*agitato*, invitent au recueillement, et inspirent une douce piété quand ils accompagnent des chants religieux. Si le basson ne peut être très-brillant, il s'unit du moins parfaitement aux instruments qui ont cette qualité ; et lorsque les violons suspendent leur discours pour laisser le champ libre aux flûtes, aux clarinettes, aux cors, c'est lui qui sert de base à leur harmonie éclatante.

Basson (jeu de). Est un jeu d'anches qui dans l'orgue complète le jeu du hautbois et lui sert de basse. Le jeu de basson a une étendue de deux octaves.

Bataille. On donne ce nom à une sorte de composition musicale dans laquelle on cherche à imiter avec les sons les bruits de la guerre et les divers résultats d'une bataille.

Baton. Sorte de barre qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs lignes de la portée, et qui, selon le nombre de lignes qu'elle embrasse, exprime une plus grande ou moindre quantité de mesures qu'il faut passer en silence.—Les bâtons ne sont plus en usage, et l'on marque le nombre des pauses avec des chiffres placés au-dessus de la portée.

Baton de mesure. C'est un bâton fort court, ou même un rouleau de papier, dont les chefs d'orchestre se servent pour marquer la mesure.

Battement. Espèce de mordante, ou selon quelques-uns, de trille, qui, au lieu de commencer par une note plus élevée, commence par la note plus basse que la note principale.

Batteur de mesure. Le batteur de mesure était appelé chez les anciens Grecs coryphée, parce qu'il était placé au milieu de l'orchestre dans une situation élevée pour être plus facilement vu et entendu de tout l'orchestre. Les Romains les appelaient *Pedarii*. Pour rendre la percussion rhythmique plus éclatante, ils garnissaient leurs pieds de certaines chaussures ou sandales de fer.

Quelques nations ont des manières particulières pour battre la mesure. Les Chinois se servent de tambours; les Hongrois, dans leurs danses nationales, marquent la mesure en dansant, avec les éperons de leurs bottes, qu'ils frappent l'un contre l'autre ; les Portugais, dans leurs danses, la battent en faisant claquer leurs doigts, et les Espagnols, avec les castagnettes.

Battochio. C'est le nom d'un instrument auxiliaire qui donne l'intonation à plusieurs autres instruments.

Battre la mesure. C'est en marquer les temps par des mouvements de la main ou du pied qui en règlent la durée, et par lesquels toutes les mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique dans l'exécution.

Bayadère. Ce mot vient du portugais *bailodeira*, femme qui danse, danseuse. Les bayadères forment dans l'Inde une partie du personnel attaché aux pagodes, où l'on entretient une troupe de huit, douze et même seize femmes. Chaque jour, matin et soir, elles dansent dans le temple et chantent des pièces de vers libres, dont le sujet est tiré de la mythologie indienne ; elles reçoivent pour ces fonctions des appointements fixes prélevés sur le trésor de la pagode.

Les bayadères paraissent dans toutes les solennités publiques, et accompagnent les personnes qui rendent des visites d'appa-

rat. On les appelle aussi aux fêtes de famille, et dans ces occasions elles exécutent des danses plus ou moins libres, selon le goût des spectateurs.—L'orchestre qui accompagne la danse des bayadères est ordinairement fort simple, et se compose de *tala*, espèces de petits cylindres qui rendent un son argentin très-aigu, et d'un *dolh*, petit tambour dont la caisse est de terre cuite, et que l'on frappe des deux côtés. Cette musique, et peut-être aussi les applaudissements qu'on leur prodigue, animent tellement les bayadères, que l'on fait venir quelquefois successivement dans une même nuit jusqu'à quatre et cinq bandes de ces danseuses, qui se retirent épuisées de fatigue.

Les Indiens ne regardent pas le métier des bayadères comme infamant, et même dans les castes les plus élevées il se trouve des parents qui font vœu, s'ils ont une fille, de la consacrer de cette manière à la divinité pour laquelle ils ont le plus de respect. Les petites filles destinées au métier de bayadère apprennent de très-bonne heure à lire, à chanter et à danser, et on ne leur laisse ignorer aucun des arts, aucune des manœuvres qui peuvent les rendre par la suite plus séduisantes et plus dangereuses.

Bec. Partie de la clarinette que l'on place dans la bouche lorsqu'on veut jouer de cet instrument.

Bécarre. L'un des trois signes accidentels qui se placent, soit à la clef d'un morceau de musique, soit dans le courant d'une section de phrase musicale. L'effet du bécarre est de baisser d'un demi-ton la note diésée devant laquelle on le pose, ou de hausser également d'un demi-ton la note bémolisée qui le suit immédiatement. Le bécarre n'a de valeur que pendant toute la durée de la mesure dans laquelle il est employé. — Ce serait commettre un non-sens musical que de poser des bécarres à la clef de début d'un morceau de musique, puisque le ton d'*ut* naturel comporte implicitement autant de bécarres que ce même ton a de notes pour former sa gamme. Mais il arrive souvent que pour passer d'un ton mineur à son majeur synonyme, on arme la clef d'autant de bécarres qu'il y est nécessaire d'avoir de notes remises naturelles ou dans l'état de la gamme normale.

Autrefois que la figure du dièse (voyez ce mot) était inconnue, on remplaçait ce signe par celui du bécarre, l'antipode du bémol. (Voyez ce mot.) Le bécarre participe du dièse et du

bémol tout à la fois : du dièse, lorsqu'on le place devant une note bémolisée, et du bémol, lorsqu'on le place devant une note diésée. Son effet, dans ces deux cas si divers, est, comme nous l'avons dit plus haut, de baisser invariablement d'un demi-ton la note qui en est affectée.

Bedon de Biscaye. C'est une espèce de petit tambour de basque, dont le cercle est garni de castagnettes. En le faisant résonner avec les doigts, les castagnettes frappent les unes contre les autres.

Beffroi ou tamtam. Instrument de percussion en usage chez les Orientaux, et admis dans notre musique militaire et nos orchestres. C'est dans sa forme une espèce de tambour de basque, tout entier d'un métal composé, qui a une vibration extraordinaire quand on le frappe avec un marteau.

Le beffroi s'emploie avec succès dans les marches lugubres et funèbres, dans les chœurs qui expriment des passions violentes et dont l'effet doit être terrible, tel que celui qui termine le deuxième acte de *la Vestale.*

Bémol. Nom du second signe altératif qui, avec le dièse et le bécarre, se place devant une note pour abaisser, hausser ou remettre naturelle l'intonation. Le bémol, qui se figure par un B, était, dans le système ancien de Guido d'Arezzo, le contraire du B dur, ou bécarre des modernes, parce que ce signe n'était employé, à cette époque reculée, que pour atténuer l'effet assez dissonant produit par la succession des sons naturels *fa*, *sol*, *la*, *si* de la gamme ascendante. On écrivait donc cette gamme en *bémolisant* ou adoucissant la note *si* (septième degré de la gamme moderne).

Depuis que la découverte de la dissonance harmonique a été faite par Monteverde, au commencement du dix-septième siècle, le bémol ne figure plus qu'accidentellement dans la gamme naturelle d'*ut* majeur. Mais alors ce n'est plus pour adoucir l'avant-dernier son de l'échelle, mais bien pour déterminer une modulation relative dans le ton majeur du quatrième degré, ou dans celui du relatif mineur de ce même ton.

Lorsque la modulation l'exige, on emploie un signe appelé double bémol (BB). Il possède, devant une note naturelle, la double faculté du bémol simple, c'est-à-dire que si ce dernier baisse la note d'un demi-ton mineur, le double bémol la baisse de deux demi-tons. Lorsque la note est déjà simplement bémo-

lisée, le double bémol ne la baisse que d'un seul demi-ton mineur. Enfin, les bémols posés à la clef d'un morceau conservent pendant toute sa durée leur qualité diminutive des sons naturels; tandis que, posés seulement devant une note, et par accident, ils n'ont de valeur que pendant toute la durée de la mesure dans laquelle ils sont employés.

Les tons bémolisés ont une sonorité bien moins brillante, surtout dans les instruments à archet, que les tons naturels et dièsés. Aussi les compositeurs les emploient-ils de préférence dans certains morceaux d'une expression calme et religieuse. Cependant la musique militaire, si éclatante et d'un effet souvent électrique, s'écrit presque toujours et brille davantage dans les tons bémolisés.

Bémoliser. Placer des bémols à la clef pour changer l'ordre et la place des demi-tons, ou marquer une note d'un bémol accidentel, tant pour le chant que pour la modulation.

Bergamasque. C'était une espèce de danse et air de danse en usage dans le siècle dernier. On trouve des bergamasques dans plusieurs recueils de sonates pour violon et pour luth.

B fa. C'est le nom que l'on donnait à la quarte naturelle de *fa*, appelée aujourd'hui *si bémol.*

Bibliographie musicale. Livre qui contient dans un ordre systématique, chronologique, et de la manière la plus parfaite, la description complète de tous les titres originaux des œuvres musicales, théoriques et pratiques, historiques et philosophiques, imprimées ou manuscrites, de tous les temps, de toutes les nations, avec les noms de l'auteur et de l'éditeur; plus, le format du livre, le nombre des volumes et des éditions.

Bibliothèque musicale. Collection ou recueil d'œuvres musicales. — Les plus fameuses bibliothèques de musique sont : celle de la cour de Vienne, que l'on croit la plus considérable de toutes celles qui existent en Europe, attendu qu'elle a été formée par une série d'empereurs qui étaient tous des musiciens distingués; celle de Munich, en Bavière; celle du Conservatoire de Paris, et celle du Lycée musical de Bologne, formée par les recherches de l'infatigable Martini.

Bicordatura. Nom de la double gamme sur les instruments à archet.

Binaire. Qui est composé de deux unités. On donne le nom de binaire à la mesure à deux temps, attendu qu'elle se partage

en deux temps égaux. Elle est opposée à la triple, ou mesure ternaire.

Biographie musicale. Livre qui contient des renseignements sur la vie, les œuvres et les écrits des auteurs, compositeurs de musique, chanteurs, instrumentistes, amateurs célèbres, fabricants d'instruments, éditeurs de musique de toutes les nations. Le travail le plus complet que nous possédions en ce genre est celui qu'a publié M. Fétis, sous ce titre : *Biographie générale des musiciens.*

Bis. Mot latin qui signifie deux fois, et dont on se sert en musique, soit pour faire recommencer un air quand il est fini, en disant *bis* à celui qui l'a chanté, soit pour marquer dans une même pièce de musique qu'un même trait de chant doit être exécuté deux fois de suite.

Bischero (cheville). Dans les instruments à cordes, on appelle chevilles les petites pièces de fer ou de bois sur lesquelles on roule les cordes, et qui servent ainsi à leur donner plus ou moins de tension pour les accorder.

Biscromæ. Mot italien qui signifie double-croche.

Blanche. C'est le nom d'une note qui vaut deux noires, ou la moitié d'une ronde. Autrefois on l'appelait minime.

B mi. C'est le nom que l'on donnait à la septième majeure de *do*, aujourd'hui appelée *si.*

Bocal. Petit hémisphère concave de métal, d'ivoire ou de bois dur, percé par le milieu, qui sert d'embouchure pour jouer du cor, du trombonne ou du serpent.

Bohème (Notice historique sur la musique en). La Bohême a produit un nombre prodigieux de compositeurs et d'exécutants d'un grand mérite. — Dès les quinzième et seizième siècles on vit se former dans la majeure partie des villes de la Bohême plusieurs congrégations, dont le noble but était d'augmenter la splendeur du culte divin au moyen du chant. Rodolphe II, dont le règne fut la plus brillante époque pour la littérature et les arts en Bohême, monta à ses frais une magnifique chapelle composée d'artistes italiens et bohémiens. Mais l'époque qu'on peut appeler à juste titre le plus beau temps de la musique en Bohême, commence à l'expulsion des protestants, sous Ferdinand II et Ferdinand III. — Dans chaque couvent, dans chaque paroisse, il existait des possessions dont le produit était affecté à l'entretien de la musique du chœur. Dans les colléges et les sémi-

naires, la musique formait la partie principale des plaisirs et des récréations.—Les moyens d'apprendre cet art ne manquaient dans aucune partie de la Bohême. Il y avait jusque dans le plus petit bourg un maître d'école chargé d'apprendre la musique.— Il ne faut donc pas s'étonner si la Bohême compte parmi ses enfants Gossmann, Gluck, les deux Benda, Stamitz, Weber, et si l'un des plus beaux Conservatoires de l'Europe se trouve à Prague, en Bohême.

Bolero. Sorte d'air de chant et de danse en usage en Espagne. Le bolero est accompagné par plusieurs instruments, ou par une guitare, ou par un violon.

Bombarde. C'est, dans l'orgue, un registre de tuyaux à anche, ouvert de seize et même de trente-deux pieds, imité d'après l'instrument dont il est question dans l'article suivant.

Bombarde. Instrument à vent en bois dont on faisait un grand usage dans les siècles passés. Cet instrument était de l'espèce du hautbois, avait six trous pour les doigts, différentes clefs, et se jouait avec une anche.

Bombo. Anciennement on appelait ainsi la répétition d'une note sur le même degré.

Bombix. Nom grec de l'ancien chalumeau.

Bomby kas. Nom grec des clefs des instruments à vent.

Bouche. On donne ce nom à l'ouverture horizontale pratiquée au bas d'un tuyau d'orgue pour laisser échapper l'air qu'il contient.

Bouffon, opéra bouffe. C'est le titre que l'on donne à un certain genre de drame lyrique en opposition avec le genre sérieux. Cette dénomination est particulièrement en usage en Italie, ou affectée aux ouvrages italiens. Les drames français de ce genre s'appellent plus ordinairement opéras comiques. (Voyez Théatre Italien et Opéra-Comique.)

Bourdon. C'est le nom par lequel on désigne ordinairement les tuyaux ou cordes d'instruments qui donnent toujours le même son dans le grave, comme dans les musettes, les vielles.

Bourrée. Sorte d'air à deux temps, propre à une danse qui est en usage en Auvergne.

Boutade. Nom ancien d'un petit ballet impromptu.

Branle. Sorte de danse fort gaie, qui se danse en rond, sur un air court et en rondeau, c'est-à-dire avec un même refrain à la fin de chaque couplet.

Bravo. Exclamation que nous avons empruntée aux Italiens, et qui nous sert aujourd'hui, comme à eux, à exprimer l'admiration due à un artiste qui excelle dans son art.

Les Italiens ont l'habitude, flatteuse pour le compositeur, de crier au théâtre, pendant un morceau de musique où l'orchestre domine : *Brava la viola! bravo il fagotto!* Si c'est un chant mélodieux et pathétique qui les flatte, ils ont aussi la coutume de crier tour à tour : *Bravo, Sacchini! bravo, Cimarosa! bravo, Rossini! bravo, Donizetti!*

Bravoure (Air de). Air dans lequel se trouvent plusieurs passages d'une certaine étendue, composés de notes rapides que la voix exécute sur une seule syllabe, et destinés ordinairement à faire briller l'habileté du chanteur.

Bravoure. On dit *air de bravoure, genre de bravoure,* qui est opposé au genre simple et *cantabile.*

Brève. Note qui passe deux fois plus vite que celle qui la précède. Ainsi la noire est brève après une blanche pointée, la croche après une noire pointée.

Brillant. Ce mot indique une modification de caractère. On dit : *musique brillante, exécution brillante.*

Brioso (vif). Ce mot joint à l'*allégro* le rend plus vif, plus résolu et plus brillant.

Brissex. Instrument monté de douze cordes, qui ressemble à la guitare. Il a été inventé, en 1770, par un chanteur de Paris, nommé Vanhoke. L'étendue de cet instrument était de trois octaves et demie.

Broderie se dit en musique de plusieurs notes que le musicien ajoute à sa partie dans l'exécution, pour varier un chant souvent répété, pour orner des passages trop simples, et pour faire briller la légèreté de son gosier ou de ses doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un musicien, que le choix ou l'usage qu'il fait de ces ornements.

Bruit. C'est en général toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif. Mais, en musique, le mot bruit est opposé au mot son, et s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore et appréciable. — On donne par mépris le nom de bruit à une musique étourdissante et confuse, où l'on entend plus de fracas que d'harmonie. — *Ce n'est que du bruit; cet opéra fait beaucoup de bruit et peu d'effet.*

Buccin. Espèce de trombonne que l'on a adopté pour la musi-

que militaire. Il ne diffère du trombonne ordinaire que par son pavillon taillé en gueule de serpent. Le son du buccin est plus sourd, plus sec, que celui du trombonne.

BUFFO. Chanteur qui joue un rôle plaisant dans l'opéra comique. On le divise, en Italie, en *buffo primo* (premier), *buffo secundo e terzo* (second et troisième), *buffo nobile* (noble), *di mezzo carattere* (mixte), *caricato* (exagéré), *buffo cantante e comico* (chantant, comique).

BUONACORDO. C'était un clavecin dans lequel l'espace des octaves pouvait s'adapter aux petits doigts des enfants.

BURLETTA, BURLETTE. Nom que l'on donne à un petit opéra comique, à une petite farce en musique.

BUSCA TIBIA. Instrument à vent de l'antiquité la plus reculée, qui avait la forme de notre cornet et qui était fait d'ossements d'animaux.

C

C. Cette lettre sert à marquer la mesure à quatre temps. Elle devient le signe de celle à deux temps, si on la traverse d'une ligne perpendiculaire. C'est ce qu'on appelle C barré.

Lorsqu'à la clef d'un canon fermé à deux parties, on trouve un C simple et un C barré l'un sur l'autre, c'est une marque qu'une des parties exécute le chant tel qu'il est noté, et que l'autre donne à toutes les notes, pauses, silences, le double de leur valeur. La partie dont la marque est en haut commence la première.

Le C placé hors des lignes, signifie CANTO ; s'il est placé hors des lignes et accompagné d'un B, il signifie COL BASSO.

C SOL UT, ou simplement C, caractère ou terme de musique qui indique la première note de la gamme, que nous appelons UT.

C SOL FA UT. On appelait ainsi dans l'ancien solfége le *do*, clef du violon au-dessous des lignes, attendu qu'on y chantait tantôt la syllabe *sol*, tantôt la syllabe *fa*, tantôt la syllabe *ut*.

CABALETTE. Pensée légère et mélodieuse, ou cantilène pleine d'une simplicité qui flatte, dont le rhythme bien marqué se grave facilement dans l'âme de l'auditeur, et qui a tant de naturel, qu'à peine entendue, elle est répétée par ceux qui savent la musique et par ceux même qui la sentent sans la savoir.

Cacophonie. Union discordante de plusieurs sons mal choisis ou mal accordés. Ce mot vient du grec *cacos*, mauvais, et *phoné*, son.

Cadence. La cadence est la terminaison d'une phrase musicale sur un repos. On nomme aussi cadence la résolution d'un accord dissonant sur un accord consonnant.

Il y a deux cadences principales : la cadence sur la tonique et la cadence sur la dominante. La cadence sur la tonique termine le sens musical, et se nomme cadence finale ou parfaite. La cadence sur la dominante suspend le sens musical sans le terminer.

Cadence. C'est le battement de gosier qui se fait quelquefois sur la pénultième note d'une phrase musicale. Le mot de cadence, pris dans ce sens, n'est plus en usage parmi les musiciens ; on l'a remplacé par celui de trille. (Voyez ce mot.)

Cadence (la) est une qualité de la bonne musique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un sentiment vif de la mesure, en sorte qu'ils la marquent et la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent et comme par instinct ; cette qualité est surtout requise dans les airs de danse.

Cadence signifie encore la conformité des pas du danseur avec la mesure marquée par l'instrument.

Cadencé. Une musique bien cadencée est celle où la mesure est sensible, où le rhythme et l'harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement.

Calachon. Petit instrument qui a la forme d'un luth à long manche avec une touche et deux cordes qu'on pince avec les doigts ou avec un petit morceau de bois.

Calare. Baisser, par opposition à *ascendere*.

Calcographie musicale. Art de graver les notes de musique sur l'airain ou sur les autres métaux.

Calcul. On se sert de ce mot pour désigner la partie purement scientifique de l'art musical, ou pour indiquer un genre de musique qui manque de chaleur et d'invention, et dans laquelle on sent trop le mécanisme de l'art.

Calichon. Ancien instrument de la forme d'un luth, monté de cinq cordes accordées au sol de basse, quatrième espace, *do* au-dessous des lignes en clef de violon, et *fa*, *la*, *ré* même clef, premier et second espace, et quatrième ligne.

Callinique. Chanson de danse des anciens Grecs exécutée en l'honneur d'Hercule.

Canarie. Ancienne espèce de gigue, en mesure à 6/16, et exécutée avec un peu plus de mouvement.

Canarder. C'est, en jouant du hautbois, tirer un son nasillard et rauque, approchant du cri du canard; ce qui arrive aux commençants, et surtout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche avec les lèvres.

Canevas. C'est ainsi qu'on appelait les paroles ajustées par le musicien aux notes d'un air à parodier. Ces paroles, insignifiantes, servaient de guide au poëte en lui marquant le mètre et la coupe des vers, et l'ordre à suivre pour les rimes.

Canna d'organo, Tuyaux d'orgue. Tubes ou canaux de bois, d'étain, ou d'un mélange métallique appelé étoffé, de forme carrée, cylindrique ou conique, dans lesquels on fait entrer le vent qui produit le son de l'orgue.

Canna, Roseau. Plante qui croît dans les pays chauds et les contrées méridionales de l'Europe. Les paysans se servent encore de ces tiges creuses pour faire des flageolets, des fifres, etc.

Canon. C'est une sorte de fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les parties, partant l'une après l'autre, répètent sans cesse le même chant. Il y a plusieurs espèces de canon; pour les connaître toutes, il faut avoir égard :

1° Au nombre des parties : le canon peut être à deux, trois, quatre parties, ou davantage.

2° Au nombre des solutions : il y a des canons qui n'admettent qu'une solution, il y en a qui en admettent un plus grand nombre.

3° Au nombre des voix principales : un canon d'une seule voix principale s'appelle canon simple, un canon composé de plusieurs voix principales s'appelle canon double, triple, etc., selon le nombre de ses voix.

4° Aux intervalles par lesquels se fait la reprise : il y a des canons à l'unisson, à la seconde supérieure ou inférieure, à la tierce supérieure ou inférieure, et de même à la quarte, à la quinte, à la sixte.

5° A la durée de l'imitation : tout canon se compose de façon, ou que la voix suivante répète le chant de la première en entier, et que pendant que l'une des parties finit, l'autre puisse recommencer le chant de nouveau; ou il ne se compose pas de cette

façon, la voix suivante ne répétant le chant de la précédente que jusqu'à une certaine distance marquée, et la pièce finissant par là. Un canon de la première espèce se nomme canon perpétuel ou obligé; le second s'appelle canon libre. Quand le canon perpétuel est composé de telle sorte qu'à chaque reprise on change de ton, et qu'il faut faire par conséquent le tour des douze modes, on l'appelle *canon circulaire.*

6° A la figure des notes : quand l'imitation des parties se fait par augmentation ou par diminution, il en résulte un canon par augmentation ou diminution; et cette augmentation ou diminution peut être double, triple, et davantage.

7° Au mouvement : il y a des canons par mouvement contraire, par mouvement rétrograde, et par mouvement rétrograde et contraire.

8° A la qualité des parties : on fait des canons sur un *canto fermo*, on en fait d'autres avec des parties accessoires à la tierce, ou avec une partie qui sert d'accompagnement.

9° Aux temps de la mesure : on fait des canons à contre-temps, dans la classe desquels on peut aussi ranger ceux par imitation interrompue.

10° A la manière d'écrire le canon : on les écrit de deux manières : 1° l'on ne met par écrit que la voix principale du canon, pour en faire deviner les autres au lecteur, ce qui s'appelle canon fermé; 2° on y joint toutes les voix consécutives à la voix principale en les mettant en partition, ce qui s'appelle canon ouvert.

Cantabile. Adjectif italien qui signifie *chantable*, *chantant*, ce qui est fait pour être chanté, c'est-à-dire le morceau où l'on doit réunir tous les moyens, tous les pouvoirs, tous les ornements du chant.

Un morceau de musique tel que le *cantabile* est le plus difficile qu'on puisse exécuter : aussi il n'appartient qu'aux grands talents de le bien chanter, car il exige les qualités de la voix les plus parfaites, et l'emploi le plus sévère de la méthode de chant. Les qualités requises pour bien chanter le cantabile sont : 1° de posséder parfaitement l'art de filer les sons; 2° d'exécuter les phrases de chant, les agréments et les traits, avec expression; 3° enfin, de mettre beaucoup de moelleux et d'onction dans le port de la voix.

Cantate. Sorte de petit poëme lyrique qui se chante avec des

accompagnements, et qui, bien que fait pour les salons, doit recevoir du musicien la chaleur de la musique imitative et théâtrale.

Les airs, les scènes, les chœurs d'opéras que l'on exécute dans les concerts et les réunions musicales, ont fait perdre l'usage de la cantate. On en compose cependant encore de temps en temps pour certaines fêtes solennelles.

Cantatille. Petite cantate.

Cantatrice. On désigne ainsi les femmes qui, après avoir reçu de la nature un organe sonore, ont su le rendre propre au chant, en se livrant de bonne heure et avec assiduité à l'étude de la musique et à la pratique des exercices de la bonne école de chant. (Voyez les articles Opéra, Académie de Musique.)

Cantilena. Nom que les Italiens donnaient autrefois à la musique mondaine pour la distinguer de la musique sacrée, que l'on appelait *motets*.

Cantique. Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité. Les premiers et les plus anciens cantiques furent composés à l'occasion de quelque événement mémorable, et doivent être comptés parmi les plus anciens monuments historiques. Ces cantiques étaient chantés par des chœurs de musique, et souvent accompagnés de danses, comme nous le voyons dans l'Écriture. La pièce la plus importante qu'elle nous offre en ce genre est le *Cantique des cantiques*, ouvrage attribué à Salomon.

Cantoria, Tribune. Espèce de galerie stable, ou momentanément élevée dans les églises pour les artistes qui exécutent la musique vocale ou instrumentale.

Caprice. Sorte de pièce de musique libre dans laquelle l'auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carrière à son génie, et se livre à tout le feu de la composition. Les caprices de Locatelli ont joui d'une grande célébrité.

Caractère. Pour qu'une musique ait du caractère, il ne suffit pas qu'elle exprime les paroles auxquelles elle est apppliquée, ni même la situation dramatique, car une symphonie exécutée dans un concert et dénuée de paroles, peut aussi avoir cette qualité; il faut que cette expression ait quelque chose de particulier qui saisisse l'oreille et l'âme de l'auditeur. Le caractère est donc une certaine originalité qui se sent tout de suite, qui distingue un morceau de la foule, qui l'élève au-dessus de beaucoup d'autres, peut-être mieux faits, plus remplis de mérite,

mais auxquels il manque celui-là, qui lui attache enfin le sceau de l'immortalité.

Caractères. Indépendamment des qualités qui appartiennent au style considéré comme art d'écrire, il en est d'autres qui, tenant de plus près à l'expression, donnent à la composition une teinte générale et servent encore à déterminer les styles; c'est ce qu'on nomme *caractères.*

De ces caractères les uns sont généraux, étant relatifs 1° à nos affections; 2° au degré dans lequel nous les ressentons; 3° au ton sur lequel nous les exprimons. Le premier donne le caractère gai ou triste; le second la vivacité ou la douceur; le troisième la sublimité ou la simplicité. Chacun de ces trois états a un caractère moyen : en les combinant, on aura un grand nombre de caractères mixtes, dont voici les principaux :

1° Le caractère ou style tragique, qui réunit la tristesse à la force et à la sublimité; 2° le bouffon, qui joint la gaieté à la vivacité; 3° enfin le *demi-caractère*, qui réunit les situations moyennes.

Les autres caractères sont particuliers, ils se rapportent à diverses circonstances, telles que les habitudes d'un peuple ou d'une classe d'hommes : ainsi on a le style religieux, le style militaire, le style pastoral.

Caractères de musique. Ce sont les divers signes qu'on emploie pour représenter tous les sons de la mélodie et toutes les valeurs des temps et de la mesure, en sorte qu'à l'aide de ces caractères on peut lire et exécuter la musique exactement comme elle a été composée : cette manière d'écrire s'appelle noter. (Voyez Notes.)

Carillon. Les grands carillons ne peuvent être placés que dans les clochers. Presque toutes les églises de Hollande en ont; ceux d'Amsterdam sont les plus fameux. L'église paroissiale de Berlin en possède aussi un, et celui de la *Samaritaine*, à Paris, était mis en jeu par des cylindres qui marchaient au moyen de roues hydrauliques. Les clochers d'Italie sont garnis quelquefois de dix cloches, et même d'un plus grand nombre.

Carnées. Nom de certaines fêtes des Spartiates, qui duraient neuf jours, pendant lesquels avaient lieu des concours publics de musique.

Carnix. C'est le nom d'une trompette en usage chez les anciens Grecs; elle avait un son aigu et très-doux.

Carta di musica, **Papier réglé.** On appelle ainsi le papier préparé avec les parties toutes tracées pour y noter la musique.

Cartilles. Grandes feuilles de peau ou de toile, préparées et vernies, sur lesquelles on marque des portées pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en composant, et l'effacer ensuite avec une éponge.

Castagnettes. Instrument de percussion composé de deux petites pièces de bois concaves faites en forme de noix. On fait résonner ces concavités en les appliquant l'une contre l'autre. On tient une castagnette en deux pièces de chaque main, en passant les doigts dans les cordons qui les réunissent. Cet instrument est fort en usage chez les Espagnols, qui s'en servent pour marquer la mesure en dansant le *fandango*, le *bolero*, la *seguidilla*.

Castorium melos. Certain air guerrier qui faisait allusion aux exploits de Castor et Pollux, et qui imitait leurs batailles:

Castrat. Chanteur de soprano ou de contralto, qu'on a privé dès son enfance des organes de la génération pour lui conserver une voix aiguë, comme celle d'un enfant. Les voix de castrats dans la musique sacrée produisaient un effet si merveilleux, qu'on ne tarda pas à les employer dans les théâtres lyriques. Peu à peu le nombre des castrats devint très-considérable, et les plus célèbres d'entre eux firent d'immenses fortunes. Cet exemple poussa à la spéculation, et il se trouva des parents dénaturés qui cherchèrent à s'enrichir par ce moyen odieux. Aujourd'hui cet usage barbare a complétement disparu.

Catabasis. Ce mot, chez les anciens Grecs, signifiait une progression de son descendante.

Catachoreusis. Cinquième et dernière partie du nome pythien exécuté par les concurrents dans les jeux pythiques.

Catacrèse. Les musiciens pythagoriciens expliquaient au moyen de la catacrèse une suite de sixtes entre trois parties, c'est-à-dire d'accords de sixtes.

Catacoustique. Science des échos ou sons réfléchis, d'où dépend celle des salles de spectacle.

Cataphonique. Science des sons réfléchis, qu'on appelle aussi catacoustique.

Cataplèon. Nom d'une certaine danse pyrrhique des Grecs.

Catch. Nom anglais d'une certaine espèce de petits canons

ou fugues, que l'on chante dans les sociétés comme simple divertissement.

Catena, Barre. Petite lame de bois que l'on colle au dedans des instruments à archet dans la longueur de la table d'harmonie.

Cavare il suono, Tirer du son. Manière de faire sortir le son de quelque instrument : de là les différentes qualités ou modifications du son. On dit : *tirer des sons doux ou âpres.*

Cavatine. Sorte d'air, pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni reprise ni seconde partie, et qui se trouve souvent dans des récitatifs obligés. Ce changement subit du récitatif au chant mesuré, et le retour inattendu du chant mesuré au récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions.

Cembalo. (Voyez Clavecin.)

Centon, en italien *centone.* On appelle ainsi un oratorio, un opéra composé d'airs de plusieurs maîtres. On lui donne aussi le nom de *pasticcio*, pastiche, composition dans laquelle il entre divers ingrédients. Ce mot dérive du grec *centon*, habit de plusieurs morceaux.

Chaconne. Air de danse très-étendu, qui servait de finale à un ballet ou à un opéra. Le *chaconne* n'est plus en usage sur aucun théâtre.

Chalumeau. Instrument à vent fort ancien, et le premier peut-être qui ait été inventé. Cet instrument pastoral n'était dans l'origine qu'un roseau percé de plusieurs trous. Le chalumeau moderne était une espèce de petit hautbois, que l'on a abandonné à cause de la mauvaise qualité de ses sons.

Chanson (la). L'homme ému d'un sentiment gai, tendre, ardent ou belliqueux, qui prolonge ses accents, les module et varie les tons de sa voix en mêlant des paroles à cette expression naturelle, fait une chanson. Le guerrier scalde qui s'écriait sur le champ de bataille : « Corbeaux, voici votre pâture ; nos ennemis sont morts, remerciez-moi ; venez, voici votre pâture », et qui accompagnait ces mots d'inflexions diverses, faisait une chanson militaire.

Cette origine est commune à toutes les espèces de chansons. Les règles sont nées ensuite du nombre même des exemples, et ont été soumises à cette manière d'exprimer son émotion par une alliance intime du chant et du langage.

Nous ne nous arrêtons pas, ainsi que l'a fait Rousseau, sur

l'origine plus ou moins ancienne de ce petit poëme, et nous avons de bonnes raisons pour nous en tenir à l'opinion d'Aristote, qui prétend que les *lois* elles-mêmes étaient des chansons. Chez les Grecs, les unes et les autres empruntaient le secours de la mélodie.

La chanson, parmi nous, est un petit poëme marqué d'un rhythme populaire et facile; passant de bouche en bouche, et rapide comme la renommée, il devient l'expression de tout un peuple, qui répète ses refrains joyeux ou passionnés. Comme la chanson se prête à tous les sentiments, elle emprunte aussi tous les tons; gaie, tendre, satirique, philosophique, jamais fée n'eut dans ses mains un prisme plus variable : la seule teinte qu'elle rejette est celle du pédantisme.

Si nous cherchons à établir une espèce d'ordre dans un sujet qui en comporte si peu, nous trouvons d'abord la chanson religieuse, la chanson politique et patriotique, la chanson guerrière, la chanson philosophique, la chanson satirique ou vaudeville, dans laquelle les Français ont surtout excellé; la chanson grivoise, qui est l'abus et l'excès de ce dernier genre; enfin, la chanson burlesque ou parodie, qui tient de la chanson grivoise et de la chanson satirique. Au reste, il est inutile de dire que tous ces genres rentrent souvent l'un dans l'autre, et qu'il est par conséquent impossible d'en déterminer exactement les limites.

De la chanson religieuse. De tout temps l'exaltation religieuse a produit des chants, et les hymnes se sont élevés vers le ciel avec la fumée des premiers sacrifices. Sans parler des hymnes d'Orphée, des *pæans* ou cantiques sacrés des Grecs, de ceux des adorateurs du soleil, dont on retrouve quelques vestiges dans les fragments du Zendavesta, sans nous occuper de ces chants hébraïques connus sous le nom de *psaumes*, passons à cet usage populaire des chants inspirés par la religion chrétienne.

Ces chansons, appelées cantiques ou *noëls*, sont curieuses comme monuments de l'esprit humain. La plus connue, comme la plus burlesque de nos chansons religieuses, est celle que le peuple adressait à l'âne, que l'on fêtait jadis comme l'animal choisi par Dieu même pour porter son fils à Jérusalem.

Plus tard, la malignité satirique, s'emparant du rhythme des anciens cantiques, transforma en épigrammes licencieuses les naïvetés des vieux noëls.

La chanson politique ou *patriotique*. L'antiquité nous a laissé quelques chefs-d'œuvre dans ce genre. Le plus célèbre, c'est le chant d'Harmodius et Aristogiton :

« Mon épée est entourée de myrte ; elle me rappelle le souvenir de nos frères qui ont rétabli l'égalité des lois. Harmodius et Aristogiton frappèrent d'un glaive orné de ces feuilles verdoyantes le tyran qui opprimait la république. Mon épée, sois entourée de myrte ; je te consacre à leur mémoire.

« Ombres saintes, vous n'avez pas cessé de vivre invisibles ; vous présidez encore à nos destinées. Vous êtes au milieu de nous, et vous souriez à vos amis, alors qu'en votre honneur ils couronnent leur coupe et leur glaive de myrte vert.

« Mon épée, sois entourée de myrte, et rappelle-moi sans cesse le souvenir des deux frères immortels qui, dans Athènes, ont rétabli l'égalité des lois. »

Cette sensibilité vive, qui faisait dire à Duclos que les Français étaient *les enfants de l'Europe*, s'est de tout temps exhalée en chansons. On chantait quand les Anglais démembraient le royaume ; on chantait pendant la guerre civile des Armagnacs ; on chantait pendant la Ligue, pendant la Fronde, sous la Régence, et c'est au bruit des chansons de Rivarol et de Champcenetz que la monarchie s'est écroulée à la fin du dix-huitième siècle.

Cette révolution de 89, qu'avait prédite en chansons le chevalier Delisle en 1784, embrasa tous les cœurs de l'amour de la liberté, et des chants vraiment nationaux la célébrèrent ; mais bientôt la plus belle des passions s'exalta jusqu'à la frénésie, et les fureurs populaires déshonorèrent une cause si belle : des refrains de sauvages poussèrent au pillage et au meurtre une population en délire.

La république périt au milieu de ses triomphes et de ses succès. L'ascendant d'un seul homme remplaça l'énergie de la nation, et la servitude glorieuse qu'il imposa au peuple français fit succéder des chants de victoire aux hymnes de la liberté.

La muse patriotique se réveille au bruit de la chute du conquérant. Un poëte, doué de la grâce et de la finesse d'Horace, d'un esprit à la fois philosophique et satirique, d'une âme vive et tendre, d'un caractère qui sympathisait avec toutes les gloires de la patrie, Béranger, la lyre en main, s'assied sur le tombeau des braves. Par un talent qu'il a seul possédé, il a su rassembler,

dans des poëmes lyriques de la plus petite proportion, la grâce antique et la saillie moderne, la pensée philosophique et le trait de l'épigramme, la gaieté la plus vive et la sensibilité la plus profonde; en un mot, tout ce que l'art a de plus raffiné et la nature de plus aimable.

Chanson guerrière. Il y a, dit Montaigne, une harmonie courageuse qui échauffe en même temps le cœur et les oreilles. Les chansons militaires ont partout animé les hommes au combat, et les vers de Tyrtée, répétés par les Athéniens au son des lyres, ne contribuèrent pas moins à la bataille de Marathon, que la valeur et les talents de Miltiade.

Au moyen âge, quelques trouvères, et notamment le célèbre Bertrand de Born, qui florissait au douzième siècle, nous ont laissé des chants guerriers pleins d'entraînement et d'enthousiasme. Tout le monde sait l'influence électrique qu'exerça sous la république l'hymne marseillais. A ses accents belliqueux des millions de combattants jaillirent tout à coup du sol français, et leurs phalanges victorieuses repoussèrent l'Europe coalisée contre nous.

Chanson philosophique. Quelques-unes des plus belles odes d'Horace ne sont évidemment que des chansons, et bien avant lui, les Grecs, qui mêlaient à tout des idées de liberté et de philosophie, animaient leurs repas par des chansons de ce genre. Athénée en rapporte plusieurs. Aristote, après la mort de son ami Hermias, a composé sur ce sujet la plus belle chanson philosophique qui nous soit parvenue. Cette espèce de chanson a dû prendre parmi nous une teinte moins sévère; elle se confond le plus souvent avec le genre érotique. Panard et Béranger offrent les plus parfaits modèles de la chanson philosophique.

Chanson satirique ou *vaudeville.* De tout temps, les poëtes français ont excellé dans ce genre éminemment national. Sous le rapport de l'étendue, le vaudeville est le poëme épique du genre : comme il ne prescrit point de marche régulière, et qu'il va lançant au hasard l'épigramme et la saillie, il ne s'arrête que lorsque l'auteur a épuisé sa verve satirique.

Panard est le roi de l'ancien vaudeville ; il y atteint parfois à la naïveté de La Fontaine et à la gaieté de Piron. Aucun chansonnier avant lui n'avait su rendre la morale plus gaiement populaire. Collé, Jean Monet, Favart, Désaugiers, ont laissé quelques vaudevilles qui méritent de trouver place dans les recueils,

mais qui ne leur assignent dans ce genre qu'un rang très-inférieur à Panard et à plusieurs de nos contemporains, notamment Scribe, Théaulon, Bayard, Duvert, Mélesville.

Chanson bachique. Les premières chansons de table furent répétées en chœur, et l'on avait soin de n'y introduire que les louanges des dieux. Mais la chanson de table quitta bientôt ce ton sévère ; on célébra le pouvoir du vin et de l'amour. Chacun des chanteurs prit pour sceptre une branche de myrte qu'il passait à son voisin, après avoir achevé sa chanson et vidé son verre. Quand le voisin ne savait pas chanter, il se contentait de garder la branche entre ses mains, tandis qu'un autre chantait pour lui. De là cette expression populaire : *Chanter au myrte.*

Anacréon n'a guère fait que des chansons de table. La meilleure est celle où il fonda sur la certitude de la mort la nécessité de boire. Il y a de la grâce et de l'abandon dans les raisonnements qu'il oppose à la Parque fatale. Tous les chansonniers depuis ont adopté sa logique.

Les chansons bachiques d'Horace ont plus de charme, plus de philosophie. Les guirlandes enlacées par une jeune esclave, le doux murmure des baisers timides, le Falerne pétillant dans l'amphore, la brièveté de nos jours, la folie de l'ambition qui tourmente une vie si courte, et la nécessité d'en jouir, la combinaison de ces idées riantes et mélancoliques, animent les chansons d'Horace. C'est de lui que Montaigne a dit : *il berce la sagesse sur le giron de la volupté.*

Nos chansons de table ont été longtemps des orgies grossières ; celles de Maître-Adam ne manquaient pas de verve. Chaulieu et Lafare donnèrent à ce genre de chanson une forme de bonne compagnie. Les *faridondaines*, les *tourlouribo*, régnèrent jusqu'au siècle de Louis XV. Dufrény, Panard et Collé peuvent être regardés comme les restaurateurs de la chanson bachique, où ils ont été surpassés de nos jours par Désaugiers et Béranger.

Chanson érotique. Dans l'ordre naturel, cette espèce de chanson doit avoir précédé toutes les autres. Quoi qu'en disent Hobbes et Machiavel, les hommes ont fait l'amour avant de faire la guerre. Bornons-nous à rappeler ici que plusieurs odes de Catulle et d'Horace sont les premiers modèles de la chanson érotique, et qu'elles seraient encore sans rivales, si de nos jours Béranger en France, et Thomas Moore en Angleterre, n'eussent

porté ce genre au plus haut degré de perfection. Quelques chansons érotiques de Boufflers, de Ségur, de Parny et de Lonchamps, peuvent être mises au nombre des chefs-d'œuvre du genre érotique.

Chansonnette. C'est ainsi qu'on appelle aujourd'hui une petite poésie lyrique qui n'a rien de recherché ni dans le sujet, ni dans l'exécution.

Chant. Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des sons variés et appréciables; observons que pour donner à cette définition toute l'universalité qu'elle peut avoir, il ne faut pas seulement entendre par sons appréciables ceux qu'on peut assigner par les notes de notre musique et rendre par les touches de notre clavier, mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'unisson, et calculer les intervalles, de quelque manière que ce soit.

Chant, appliqué plus particulièrement à notre musique, en est la partie mélodieuse, celle qui résulte de la durée et de la succession des sons, celle d'où dépend en grande partie l'expression, et à laquelle tout le reste est subordonné. Les chants agréables frappent d'abord, ils se gravent facilement dans la mémoire; mais ils sont souvent l'écueil des compositeurs, parce qu'il ne faut que du savoir pour entasser des accords, et qu'il faut du talent pour imaginer des chants gracieux; inventer des chants nouveaux appartient à l'homme de génie, trouver de beaux chants appartient à l'homme de goût.

Dans le sens le plus resserré, chant se dit seulement de la musique vocale, et dans celle qui est mêlée de symphonie on appelle parties de chant celles qui sont destinées pour les voix.

Chant (l'art du) a pour objet l'exécution de la musique vocale.

La voix, dans son principe absolu, doit être considérée comme un moyen naturel d'exprimer nos sentiments. Appliquée au chant, c'est une force expansive, qui nous porte à produire au dehors nos sensations agréables ou désagréables, surtout quand nous sommes sous l'influence d'une émotion puissante. Il semble que la nature ait établi entre le cœur et l'âme une liaison merveilleuse, tant l'effet d'un air a sur nous de spontanéité. Aussi peut-on dire que la source du chant est en nous, et que la voix nous a été donnée pour nous élever par des accents harmonieux à une nature supérieure. (Voyez l'article Voix.)

Chant alternatif. Manière de chanter les psaumes dans les premiers temps de l'Église, et qui est employée encore aujourd'hui.

Chants du carnaval. Chansons de carnaval qu'on exécutait dans les anciennes mascarades de Florence. Il existe encore de ces chansons à trois voix composées par Henri Isaak.

Chant du cygne. Les anciens Grecs attribuèrent au cygne une habileté particulière dans le chant, et le consacrèrent à Apollon, dieu de la musique. Par suite de cette tradition, on a appelé depuis le chant du cygne le dernier ouvrage d'un auteur ou d'un artiste.

Chant du ligo. Chant populaire dans les environs de Riga en Russie, exécuté dans la campagne par un chœur de jeunes filles et de garçons pendant le solstice d'été.

Chant dur. Nom ancien d'une mélodie qui modulait dans l'exacorde du *sol*.

Chant ecclésiastique. Comme nous l'avons déjà dit, les véritables fondateurs de la musique d'église furent saint Ambroise et saint Grégoire. Dans le siècle qui suivit le règne de ce dernier pontife, le pape Vitellien introduisit dans l'Église romaine le chant qu'on appelle *consonnance* ou *à plusieurs voix*. Il voulut que l'orgue, alors à peine connu en Italie, accompagnât les chanteurs.

Tout attestait, malgré la présence des Barbares, que l'art musical, et spécialement le chant d'église, luttait avec avantage contre le génie de la destruction. L'école fondée à Rome par saint Grégoire était dans l'état le plus florissant, et le chant, ouvrage de ce pontife et la gloire de son règne, fut adopté par toutes les églises qui suivaient le rite latin.

En 754, Charlemagne demanda au pape Étienne des chanteurs tirés de cette école pour enseigner la musique ecclésiastique dans toute la France. Plus tard, il pria le pape Adrien de lui envoyer les deux plus célèbres artistes que possédait Rome, Benoit et Théodore, dont l'un fut destiné pour la ville de Metz, et l'autre pour la ville de Soissons, chargés tous deux du soin d'y fonder des écoles de musique.

Déjà saint Grégoire avait envoyé saint Augustin en Angleterre et saint Boniface en Allemagne. Plus tard, le pape Agathon l'avait imité; mais leurs efforts, sans être infructueux, n'eurent point le succès de ceux d'Adrien, dont les envoyés propagèrent

rapidement les principes de la musique d'église dans toutes les parties de la France.

Au neuvième siècle, les signes tracés au-dessus des lettres employées dans la musique écrite, furent inventés pour indiquer la manière de porter la voix dans le chant. Ces signes prirent le nom de *notes*, et firent faire un pas immense à l'art.

Dans le siècle suivant, de nombreuses tentatives furent faites pour hâter le progrès du chant ecclésiastique et de la musique religieuse. La ville de Milan voit Rémi, abbé profondément versé dans cet art et jouissant d'une grande faveur auprès de l'empereur Othon II, ne se servir de son crédit auprès de ce prince que pour le répandre et le faire fleurir; saint Robert, évêque de Chartres, s'efforce d'apporter de nouveaux perfectionnements à la manière de chanter en France. Dunstan, évêque de Cantorbéry, introduit en Angleterre la méthode de chant à plusieurs voix, inventée par le pape Vitellien. Théodulphe, évêque d'Orléans, fut, sous Louis le Débonnaire, condamné à une prison perpétuelle; il y composa le cantique *Gloria, laus et honor tibi*, *Christe Redemptor*, et le chanta le dimanche des Rameaux au moment où le prince passait processionnellement. Le chant inattendu d'une belle voix, une mélodie pure et simple, et surtout les saintes paroles du cantique émurent le cœur du monarque. Il pardonna à Théodulphe: ses fers furent brisés.

Malgré les tentatives que nous venons de mentionner, le chant ecclésiastique avait encore toutes les imperfections de l'enfance. Il était aride, monotone, et dénué également d'harmonie et de mélodie. Le besoin de règles plus sûres, plus positives, se faisait partout sentir. Il était nécessaire qu'un esprit supérieur vînt imprimer à la musique religieuse une impulsion féconde. Guido d'Arezzo parut.

Quand nous traiterons l'article *Histoire de la Musique*, nous donnerons une analyse détaillée du système de Guido. Bornons-nous à dire ici qu'il introduisit d'importantes modifications dans le chant d'église. Quelques écrivains font même à ce moine laborieux et célèbre l'honneur de l'invention du contre-point ou de l'art de composer à plusieurs voix.

Après Guido, parurent plusieurs musiciens qui concoururent aussi à hâter les progrès du chant ecclésiastique. Un des plus célèbres fut Franco, qui appartenait à l'ordre de saint Benoît,

Franco soumit le chant aux règles du rhythme et de la mesure.

Malgré ces heureuses tentatives, on voit la musique religieuse perdre de nouveau sa noble simplicité au douzième siècle. Le mauvais goût l'envahit alors de toutes parts, et la pureté du chant grégorien fut altérée par des cantilènes chantées en langue barbare. L'harmonie fut pendant plus d'un siècle encore faible et languissante. Mais, au treizième siècle, une foule d'écrivains et d'auteurs didactiques lui impriment une vive impulsion. Walter Bington écrit en Angleterre l'ouvrage *de Speculatione musicæ*, renfermant un commentaire de la doctrine de Franco, et Marchetti de Padoue son *Lucidarium de arte musicali*, qu'il dédia au roi de Naples, Robert, de la maison d'Anjou. Enfin Jean de Murris paraît, et grâce à ses découvertes ingénieuses, l'harmonie fait un pas immense.

Mais de tous les musiciens qui parurent à cette époque, Jean Tinctor est sans contredit celui qui, par ses ouvrages didactiques, exerça sur les progrès de l'art l'influence la plus féconde.

Le seizième siècle se lève, et une ère nouvelle s'ouvre pour les beaux-arts. Au milieu de ce merveilleux épanouissement de facultés poétiques, la musique religieuse devait nécessairement subir une heureuse métamorphose, et il était naturel de penser qu'il s'élèverait un homme de génie pour compléter l'œuvre de ses devanciers. C'est à Palestrina qu'appartint cette glorieuse mission.

La mélodie, le style de Palestrina sont aussi parfaits que ses ouvrages sont nombreux, et de ses travaux immenses a jailli une multitude de chefs-d'œuvre; on doit le considérer comme le créateur de la musique d'église moderne perfectionnée. Ses productions sont des monuments de science déposés dans les principales chapelles de l'Europe. Grand harmoniste et mélodiste à la fois, il ouvrit à l'art une route nouvelle, et après plus de deux siècles, ses compositions sont encore entendues dans toutes les églises de la péninsule italienne avec le même enthousiasme que lorsqu'elles parurent.

Chant en contre-point. Cette expression signifiait anciennement un chant avec imitation. Le pape Jean XXI le bannit de l'église en 1322, à cause de son déréglement.

Chant figuré. C'est celui où l'on fait usage de notes d'une

valeur mixte, par opposition au plain-chant qui est composé de notes principales et uniformes.

CHANT GRÉGORIEN. C'est à saint Grégoire, qui parut dans le sixième siècle, qu'il appartenait véritablement d'être le réformateur de la musique d'église. La première opération de ce saint, appelé aux honneurs de la tiare, fut de réduire à sept les quinze lettres du système qu'avait rajeuni Boèce, pour indiquer les diverses modulations de la musique. Il corrigea ensuite les chants d'église, en rejeta plusieurs, et en substitua de nouveaux. Il fonda à Rome deux colléges ou écoles de chant, et leur affecta les revenus nécessaires pour que la musique fût enseignée à des enfants. C'est de cette époque que date la fondation de la chapelle appelée depuis pontificale, et le nom devenu classique de *Maître de chapelle*, qui est donné à celui qui en dirige la musique. Dès ce moment aussi le chant d'église prit le nom du pape qui venait de le régénérer, et se nomma *grégorien*. Il se transmit de pontife en pontife et d'église en église, et prit spécialement le nom de *plain-chant*, pour le distinguer du chant figuré.

CHANT MILITAIRE RUSSE. (Voyez RUSSIE.)

CHANT SUR LE LIVRE. Plain-chant ou contre-point à quatre parties, que les musiciens composent et chantent impromptu sur une seule, savoir, le livre de chœur qui est au lutrin ; en sorte qu'excepté la partie notée, qu'on met ordinairement au ténor, les musiciens affectés aux trois autres parties n'ont que celle-là pour guide, et composent chacun la leur en chantant.

CHANTANT. Epithète que l'on donne à certaines œuvres de musique, dans lesquelles l'auteur s'est attaché principalement aux effets de la mélodie. On dira cet air est chantant, cette sonate, ce quatuor sont chantants.

CHANTER. C'est, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des sons variés et appréciables (Voyez CHANT); mais c'est plus communément faire diverses inflexions de voix sonores, agréables à l'oreille, par des intervalles admis dans la musique et dans les règles de la modulation.

On chante plus ou moins agréablement, selon qu'on a la voix plus ou moins agréable et sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, et plus ou moins de pratique dans l'art du chant.

Tous les hommes chantent bien ou mal, et il n'y en a point qui, en donnant une suite d'inflexions différentes de la voix, ne chantent, parce que, quelque mauvais que soit l'organe, l'action qui en résulte alors est toujours un chant.

On chante sans articuler des mots, sans dessein formé, sans idée fixe, dans une distraction, pour dissiper l'ennui, pour adoucir les fatigues. C'est, de toutes les actions de l'homme, celle qui lui est la plus familière, et à laquelle une volonté déterminée a le moins de part.

Chanterelle. La corde la plus aiguë du violon et d'autres instruments.

Chanteur. Celui qui exécute l'art musical au moyen de la voix. Il y a des chanteurs de *soprano*, de *bas dessus* (mezzo-soprano) d'*alto* ou *contralto*, de *ténor*, de *baryton* et de *basse*. (Voyez l'article Voix.)

Chanteurs érotiques. (Voyez Minnesinger.)

Chanteurs provençaux. (Voyez Troubadours.)

Chanteuse. Ce mot est le féminin de chanteur, suivant l'Académie; il devrait par conséquent avoir la même signification. Le vocabulaire musical la lui refuse. La musicienne ambulante, qui mêle sa voix au bruit discordant de l'orgue de Barbarie, est une *chanteuse*. Celle qui parvient à fixer dans sa tête les airs de Grétry et de Dalayrac, à force de les entendre racler sur un aigre violon, est encore une chanteuse. Mais nous appelons cantatrices les personnes qui unissent à une belle voix la doctrine musicale et une connaissance parfaite de l'art du chant.

Chantre. Ecclésiastique ou séculier appointé dans les chapitres pour chanter le plain-chant dans les offices.

Chapelle. On entend par chapelle le lieu dans une église où l'on exécute la musique, ainsi que le corps même des musiciens qui exécutent cette musique, et par extension tous les musiciens qui sont gagés par un souverain, quand même ils n'exécutent jamais de musique dans les églises.

Quelques chapelles sont composées seulement de chanteurs et d'un ou de plusieurs organistes, comme celle de la cathédrale de Milan. D'autres sont formées par un ensemble complet de chanteurs et d'instrumentistes.

Chapelle pontificale. Dans le sens musical, cette expression indique, à Rome, les *chapelains chanteurs*, les *chanteurs*

apostoliques, les *chanteurs pontificaux*. La fondation de la Chapelle pontificale remonte au règne de saint Grégoire le Grand.

CHARGE. Air militaire des trompettes, des fifres et des tambours, qu'on exécute quand l'armée est prête à charger l'ennemi. On dit sonner la charge pour les trompettes, battre la charge pour les tambours. Le mouvement de la charge est à deux temps, très-vite. Les tambours en marquent le rhythme, en frappant sur chaque temps, et en roulant ensuite pendant quelques mesures.

CHARGÉ. Se dit d'une production d'art dans laquelle on prodigue plus de moyens d'expression ou plus de beautés accessoires qu'il n'en faut.

CHASSE. On donne ce nom à certains airs, à certaines fanfares de cors ou d'autres instruments, dont la mesure, le rhythme, le mouvement rappellent les airs que ces mêmes cors donnent à la chasse.

On appelle aussi *chasse* une symphonie, une ouverture dont les divers motifs sont des airs de chasse, et dont les effets tendent à imiter l'action d'une chasse : telle est l'ouverture du *Jeune Henri*. On donne aussi le caractère et le mouvement d'une chasse à un chœur, à un air. Les opéras de *Didon*, des *Bardes*, l'oratorio des *Saisons*, en fournissent la preuve.

CHEVALET. Pièce de bois posée d'aplomb sur la table des instruments, pour en soutenir les cordes et leur donner plus de son en les tenant relevées en l'air.

CHEVILLE. Dans les instruments à cordes on appelle chevilles les petites pièces de fer ou de bois sur lesquelles ou roule les cordes, et qui servent ainsi à leur donner plus ou moins de tension pour les accorder.

CHEVROTER. C'est battre d'une manière inégale les deux notes d'un trille, ou même n'en battre rapidement qu'une seule, ce qui imite à peu près le bêlement des chèvres.

CHIFFRES. Caractères qu'on place au-dessus des notes de la basse pour indiquer les accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caractères il y en ait plusieurs qui ne sont pas des chiffres, on leur a généralement donné ce nom, parce que c'est l'espèce de signes qui s'y présente le plus fréquemment.

Le chiffre qui indique chaque accord est ordinairement celui de l'accord. Ainsi l'accord de seconde se chiffre **2**, celui de septième **7**, celui de sixte **6**, etc.

Chinois (système musical des). Les historiens de la Chine conviennent unanimement que le principe fondamental sur lequel s'est élevé leur empire a été celui de la musique. Pankou, l'un des plus célèbres d'entre eux, déclare formellement que la doctrine des Kings, livres sacrés de la nation, repose tout entière sur cette science représentée dans ces livres comme l'expression et l'image de l'union de la terre avec le ciel. Ceux que les Chinois regardent comme les auteurs de leur système musical, sont Ling-Lun-Kouei et Pin-Mou-Kia. L'époque où parut Ling-Lun ne saurait être exactement fixée. Le *Yo King*, celui des livres sacrés qui contenait les lois sur la musique, ne nous est point parvenu ; on croit que tous les exemplaires furent livrés aux flammes. Les fragments qui s'étaient conservés dans la mémoire furent soigneusement recueillis, et plusieurs savants mirent leur gloire à les rétablir et firen t de grands efforts pour faire refleurir l'ancienne musique ; mais les troubles et les guerres qui survinrent ne leur permirent pas d'achever leur ouvrage, et jetèrent tout dans un nouveau désordre : ce ne fut que très-longtemps après qu'un prince nommé Tsaï, enthousiasmé pour l'art musical, entreprit de lui rendre son lustre antique. Il s'entoura, pour arriver à ce but, de tout ce qu'il y avait parmi les Chinois d'hommes savants dans la musique théorique et pratique, et fouilla dans tous les monuments nationaux dont son rang lui facilitait l'accès. Le résultat de son travail fut un système musical complet, considéré comme sacré dès l'antiquité la plus reculée.

Le principe appelé koung, c'est-à-dire foyer lumineux, centre où tout aboutit et d'où tout émane, répond au son que nous appelons *fa*. C'est du koung fondamental ou du principe *fa* que tout reçoit chez les Chinois, tant dans le moral que dans le physique, son nombre, sa mesure et son poids. C'est à cet unique principe que tout se rapporte, et c'est en étudiant ce principe qu'on peut apprécier jusqu'à la position exacte que ces peuples donnaient à leurs chants sur le diapason musical. Ce qui n'est pas moins merveilleux peut-être et ce qui résulte pourtant d'une telle institution, c'est que, grâce à ce même principe *fa* reconnu comme sacré, et dont la forme est invariablement fixée, le peuple a eu les mêmes poids, les mêmes mesures, et a fait usage des mêmes intonations dans les mêmes traits de chant.

Maintenant que nous connaissons le principe sur lequel est fondé le système musical de Ling-Lun chez les Chinois, et la manière dont ils l'établissent, voyons sous quels rapports cet homme célèbre en concevait les développements, et comment il en faisait découler les sons diatoniques et chromatiques qu'il admettait dans son système.

Ling-Lun ayant pris la corde fondamentale *fa* comme le son générateur de tous les autres sons et l'ayant fait vivement retentir, soit sur la pierre sonore du yuking, soit sur le bronze harmonieux du lien-chtoung, il saisit dans le retentissement de ces corps plusieurs sons analogues au son générateur, parmi lesquels il reconnut que l'octave ou la musique à l'aigu de ce même son, et sa double quinte ou sa douzième étaient les premiers et les plus permanents ; en sorte qu'il fut conduit à penser que le développement des corps sonores en général avait lieu par une marche combinée qui lui faisait suivre à la fois une progression double et triple, double comme de 1 à 2 ou de 4 à 8 pour produire son octave, et triple comme de 1 à 3 et de 4 à 12 pour produire sa douzième. Cette marche combinée, qui renfermait les facultés opposées du pair et de l'impair, lui convint d'autant plus qu'elle dispensait d'admettre un nouveau principe, et lui permettait en apparence de tout faire découler de l'unité. Nous disons en apparence, car en supposant possible cette marche hétérogène et simultanée de 1 à 2 et de 1 à 3, le système où elle régnera exclusivement à celle de 3 à 4 manquera toujours de chromatique descendant et d'enharmonique. Rameau, qui plus de huit mille ans après Ling-Lun a voulu en faire la base de son système musical, en partant de la même expérience, a été forcé d'avoir recours à un fade tempérament qui mutile tous les sons, et qui, vingt fois proposé en Chine, a vingt fois été rejeté ; car les savants de la nation, quoique pénétrés depuis longtemps du vide de leur système, ont mieux aimé le conserver pur, quoique incomplet, que de le gâter dans une de ses parties pour suppléer à celle qui lui manque.

A l'époque où Ling-Lun posait son principe unique, poussé par l'esprit de schisme qui dominait sur lui, il ne pouvait pas trouver une théorie meilleure, et il faut convenir que, malgré ses défauts, elle présente encore de grandes beautés, et surtout annonce une grande perspicacité d'esprit dans son auteur.

Chirogymnaste, ou Gymnase des doigts à l'usage des pianis-

tes. Le chirogymnaste est un assemblage de neuf appareils gymnastiques destinés à donner de l'extension à la main et de l'écart aux doigts, à augmenter et à égaliser leur force, et à rendre le quatrième et le cinquième indépendants de tous les autres. Le chirogymnaste, inventé par M. Casimir Martin, a été approuvé et adopté par MM. Adam, Bertini, de Beriot, Cramer, Herz, Kalkbrenner, Listz, Moschelès, Prudent, Sivori, Thalberg, Tulou, Zimmermann, etc.

Choeur. C'est, en musique, un morceau d'harmonie complète à quatre, huit, douze parties vocales ou plus, chanté à la fois par toutes les voix, et ordinairement accompagné par tout l'orchestre.

Les chœurs de l'Opéra se rangeaient autrefois sur deux files, et, formant un double espalier le long des coulisses, sans jamais prendre part aux jeux de la scène, ils se bornaient à crier à tue-tête : *Jurons*, *célébrons*, *chantons*, *détruisons*, *combattons*, de Rameau et de ses émules. Puisque l'Opéra jouissait du beau privilége de faire parler la multitude, il ne devait pas la tenir dans un repos d'autant plus ridicule, que les personnages ne *n'é-* cessaient de dire : *Courons aux armes*, *ébranlons la terre*, *rien gale ma fureur*, etc., ce qui suppose l'agitation et le mouvement.

Le génie de Gluck, portant une salutaire réforme dans notre système musical, vint animer cette troupe immobile, et la fit participer à l'action scénique.

Les chœurs sont de diverses natures, selon le style auquel ils appartiennent, c'est-à-dire le style sévère, le style libre ou le style mixte, et leurs subdivisions. Outre cela, ils sont à divers nombres de parties : il y a des chœurs à l'unisson, à deux, à trois, à quatre, à cinq, et à un plus grand nombre de parties, formés des différents mélanges de voix.

On donne aussi le nom de chœur à la réunion des musiciens qui doivent chanter les chœurs. Chœur signifie encore la partie de l'église où l'on chante l'office divin, et qui est séparée de celle qu'on appelle la nef.

Choeur réel. C'est le nom que l'on donne à un chœur où l'union harmonique des quatre voix humaines est telle, que chacune d'elles a une mélodie qui lui est propre et qui est différente des autres.

Choriste. Homme ou femme qui ne chante que dans les chœurs.

Chorus. Faire chorus, c'est répéter en chœur à l'unisson ce qui vient d'être chanté à une seule voix.

Chromatique. Genre de musique qui procède par plusieurs demi-tons consécutifs. Ce mot vient du grec *chroma*, qui signifie couleur, soit parce que les Grecs marquaient ce genre par des caractères rouges ou diversement colorés, soit, disent quelques auteurs, parce que le genre chromatique est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc et le noir.

On appelle une basse chromatique, une gamme chromatique, une marche d'harmonie qui procède par demi-tons dans le grave, une gamme qui s'élève ou descend par demi-tons.

Chrome. Ce mot vient du grec *chroma*, et signifie *couleur*. En italien, une croche se nomme *croma*, parce qu'on la figure avec une blanche colorée.

Clairon. C'est le même instrument que la trompette. Dans le style poétique, on appelle clairon tout instrument à embouchure propre à exciter l'ardeur belliqueuse des soldats. (Voyez Trompette.)

Clarinette. Instrument de musique à vent, à bec et à anche. La clarinette a été inventée à Nuremberg, il y a environ cent ans : c'est de tous les instruments à vent celui dont l'invention est la plus récente ; aussi sa structure n'a-t-elle pas atteint toute la perfection que l'on remarque dans la flûte, le hautbois et le basson. Mais quoique cet instrument présente des défauts assez graves, les maîtres habiles ont toujours su les corriger, et les Lefèvre, les Gambaro, les Dacosta, ont réuni la pureté du son à une exécution aussi rapide que brillante.

La clarinette est le fondement des orchestres militaires ; elle y tient le même rang que le violon dans la symphonie ou dans la musique dramatique. Plusieurs clarinettes en *ut* jouent le chant, tandis qu'un nombre égal forme le second dessus, et qu'une clarinette en *fa* porte l'octave de la mélodie ou exécute des passages en volubilités.

Un instrument aussi utile ne pouvait rester dans cet état d'imperfection. Plusieurs facteurs ont cherché à aplanir les difficultés qu'il présente aux exécutants. M. Ivan Muller est celui qui a obtenu le plus de succès.

Clavecin. Le clavecin est, en général, composé d'une caisse, et d'une table d'harmonie sur laquelle les cordes se trouvent tendues. Les petites plaques collées sur les touches sont ordi-

nairement d'os de bœuf pour les touches du genre diatonique, et d'ébène pour les touches chromatiques. La barre qui règle l'élévation des sautereaux, et par conséquent l'abaissement des touches, est une planche étroite et massive en bois de tilleul, dont le dessous est garni de deux ou trois lisses de drap, qui empêchent d'entendre le choc des sautereaux contre la barre.

Le son mâle, robuste, argentin et doux de toutes les cordes dépend de la bonté de la table, de la justesse du chevalet du diapason, et de la manière d'adapter les barres qui se trouvent collées contre la table d'harmonie.

Le squelette intérieur qui soutient tout le corps du clavecin est en bois de sapin ou en tilleul; les deux chevalets du diapason, ainsi que ceux placés auprès des leviers, sont presque toujours en bois de chêne, avec cette différence que le chevalet de l'octave est beaucoup plus bas et plus près des leviers que l'autre; le sommier, qui est l'endroit où les leviers sont adaptés, est en bois dur, tel que du chêne, de l'orme, etc., et il se trouve solidement fixé des deux côtés pour soutenir la tension des cordes; les registres et les guides intérieurs sont en bois de tilleul : les registres sont aussi garnis de peau pour empêcher le bruit des sautereaux, qui sont en poirier le plus lisse et le plus uni que l'on puisse trouver. Dans le clavecin, les cordes résonnent au moyen de petits becs de plume de corbeau placés dans les languettes des sautereaux. Aujourd'hui, cet instrument a cédé la place au piano. (Voir Piano.)

Clavecin acoustique, Clavecin harmonique. Ce sont deux instruments inventés, il y a soixante ans, par un certain de Verbès, à Paris. Ils se distinguent en ce que par leurs sons on peut imiter plusieurs instruments à cordes, à vent et de percussion, sans qu'il existe dans leur construction des tuyaux, des marteaux et des pédales.

Clavecin d'amour. Cet instrument a le même clavier et les mêmes tangentes que le clavecin, auquel il ressemble aussi dans la forme. Les cordes du clavecin d'amour sont cependant la moitié plus longues que celles de l'autre. La supériorité de cet instrument sur le clavicorde consiste en ce qu'il produit un son plus fort et plus durable, et modifie même son degré de force et de faiblesse.

Clavecin angélique. Cet instrument se distingue du clavecin à queue, en ce que les cordes, au lieu d'être pincées par

des plumes de corbeau, sont touchées par de petits morceaux de cuir revêtus de velours, qui donnent au son de la douceur.

Clavecin a archet. Cet instrument était monté de cordes de boyau, qu'on faisait résonner au moyen d'un archet garni de crins et mis en mouvement par une roue. Il y a quelques années, on a construit à Venise des clavecins à archet avec des améliorations importantes.

Clavecin double. Cet instrument a la forme de deux clavecins rapprochés l'un de l'autre, et à chaque extrémité il existe un ou deux claviers au-dessus l'un de l'autre, de façon que deux personnes peuvent jouer en même temps.

Clavecin électrique. C'est un instrument dans lequel la matière électrique produit le son comme le vent le produit dans l'orgue. Lorsqu'on touchait le clavecin électrique dans l'obscurité, les sons étaient accompagnés d'étincelles de feu, de façon que cet instrument était à la fois acoustique et oculaire.

Clavecin oculaire et **Clavecin a couleurs.** Le P. Louis-Bertrand Castel, inventeur de cet instrument, avait distribué entre les touches les couleurs d'après une certaine gradation, de manière que chaque touche, au moyen de la pression, produisait une couleur selon les principes qu'il avait établis.

Clavicorde. Le clavicorde appartient à cette espèce de clavecins acoustiques dans lesquels les cordes résonnent au moyen de petites languettes de cuivre attachées à l'extrémité de chaque corde.

Clavier. Le clavier est l'assemblage de toutes les touches du piano, lesquelles représentent tous les sons qui peuvent être employés dans l'harmonie.

Les instruments à clavier sont l'orgue, le piano, la vielle; les carillons ont aussi des claviers. Celui du piano a généralement six octaves et demie, qui commencent à l'*ut* placé au-dessous de l'extrême *mi* grave de la contrebasse à quatre cordes, et finissent à l'aigu au *fa* ou au *sol* qui se trouve immédiatement au-dessus du dernier *fa*. M. C. Pleyel, le célèbre facteur de Paris, a fait des pianos à queue de sept octaves, qui sont très-recherchés.

On appelle aussi clavier la portée générale ou somme des sons de tout le système qui résulte de la position relative des sept clefs.

Clef. Caractère de musique qui se met au commencement d'une portée, pour déterminer le degré d'élévation de cette portée dans le clavier général et indiquer les noms de toutes les

notes qu'elle contient dans la ligne de cette clef. Ce caractère, en faisant connaître les noms et les degrés d'intonation que l'on doit donner aux notes, ouvre pour ainsi dire la porte du chant, et c'est à cause de cette propriété qu'il a reçu le nom métaphorique de clef.

Le nombre des clefs est de sept, savoir : deux clefs de *fa*, quatre clefs d'*ut*, et la clef de *sol*; on se servait autrefois d'une huitième clef, celle de *sol* sur la première ligne. Mais on l'a supprimée comme inutile, attendu qu'elle donnait les mêmes résultats que celle de *fa* quatrième ligne.

Le nombre des clefs est égal à celui des voix. Il existe entre elles la différence d'une tierce qui se rencontre aussi dans le diapason d'une voix à celle qui la suit immédiatement; par ce moyen on peut maintenir chaque voix dans l'étendue de la portée, sans avoir recours trop souvent aux lignes additionnelles.

Ainsi la clef de *sol* présente le diapason du premier dessus ;

La clef d'*ut* sur la première ligne, celui du second dessus ;

La clef d'*ut* sur la deuxième, celui du contralto de femme ;

La clef d'*ut* sur la troisième, celui de la haute-contre ;

La clef d'*ut* sur la quatrième, celui du ténor ;

La clef de *fa* sur la troisième ligne, celui du baryton ou basse-taille ;

Enfin la clef de *fa* sur la quatrième représente le diapason de la voix de basse, la plus grave de toutes.

La clef de *fa* sur la troisième ligne est abandonnée, et l'on a pris l'habitude d'écrire les parties de baryton sur la clef de basse. La clef d'*ut* sur la deuxième ligne ne sert plus qu'au cor anglais, et les parties de contralto s'écrivent avec la clef d'*ut* sur la troisième ou la première ligne. On se sert néanmoins de ces deux clefs dans la transposition.

Clef. On appelle encore clef une espèce de croix de fer, percée par l'un de ses bouts d'un trou carré dans lequel on fait entrer la tête des chevilles des harpes, des pianos, des guitares, pour monter ou lâcher les cordes.

Clefs. Soupapes de métal, adaptées à certains instruments à vent, tels que le hautbois, la flûte, le basson, pour ouvrir ou fermer les trous que leur position rend inaccessibles aux doigts.

Cloche. Instrument de métal destiné à annoncer les cérémonies du culte divin. Les plus grandes cloches vinrent de la Campanie et de la ville de Nola.

Clochette. Ce petit corps sonore était en usage chez les anciens Hébreux. Les prêtres le portaient dans leurs habillements. Les païens s'en servirent aussi, et cet usage fut imité par les prêtres catholiques des premiers temps. Maintenant les clochettes sont employées comme jeu dans les orgues.

Coda, *queue.* On nomme ainsi une période ajoutée à celle qui pourrait finir un morceau, mais sans le terminer aussi complétement et avec autant d'éclat. Dans les menuets, les rondeaux et tous les morceaux à reprises, on vient à la *coda* après avoir fait toutes les reprises selon l'usage ordinaire. Quelquefois on met au-dessus de la *coda*, ces mots : *pour finir.*

Colison. Instrument inventé en Pologne il y a quelques années, et qui ressemble à un clavecin vertical armé de cordes de boyaux. Au lieu d'un clavier, on trouve entre les cordes de petits bâtons en bois de prunier, qu'on touche avec la main couverte d'un gant enduit de colophane. Le mouvement de vibration des bâtons se communique aux cordes qui rendent un son semblable à celui de l'*harmonica.*

Collecte. C'est un chant très-simple sur une courte sentence de la *Bible*, que les prêtres de quelques pays chantent devant l'autel dans les cérémonies du culte divin.

Colophane. Résine épurée dont on frotte les archets, pour rendre plus forte leur action sur les cordes.

Colorié. On dit musique coloriée par opposition à ce qu'on appelle musique monotone ; coloriée, c'est-à-dire variée par des pianos et des fortés qui forment des nuances bien entendues.

Coloris. Ce mot, dans l'art du chant, signifie que le chanteur doit conformer sa voix au sentiment qui domine dans la composition et dans chaque phrase en particulier.

Comarchios. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

Come prima, come sopra. Expressions italiennes qui signifient *comme auparavant*, *comme ci-dessus.*

Comes. L'égale répétition d'un thème de fugue dans un autre ton.

Comique. En musique, le comique consiste dans une application particulière des expressions mélodieuses et harmonieuses de l'art, au moyen desquelles on tâche d'éveiller chez l'auditeur le sentiment de la gaieté. *Le chant parlant*, qui s'approche le

plus de la manière de parler ordinaire, est un des plus sûrs moyens d'arriver à ce résultat.

COMIRS. Farceurs provençaux, sachant la musique, jouant des instruments, et débitant les ouvrages des troubadours. (Voyez JONGLEURS, PANTOMIME.)

COMMA. Petit intervalle dont on ne peut faire usage dans la musique pratique, mais dont les théoriciens sont obligés de tenir compte dans le calcul des proportions de l'échelle musicale.

COMMISSURA. Mot latin qui signifiait autrefois une union harmonique de sons, dans laquelle, entre deux consonnances, on trouvait une dissonance.

COMMODO, COMMODÉMENT. Mot italien qui indique un mouvement intermédiaire entre la lenteur et la vitesse.

COMPAGNIE DU GONFALON. Espèce de confrérie fondée à Rome en 1264, qui représentait un drame en musique pendant la semaine sainte.

COMPARAISON DES RAPPORTS. Dans la science canonique il arrive quelquefois qu'on doit comparer la puissance des rapports des intervalles et déterminer leur différence. Le moyen le plus facile pour pratiquer cette opération, c'est la soustraction, dont nous parlerons dans un article spécial.

COMPLAINTE. Espèce de romance populaire, d'un genre pathétique. Ce petit poëme est ordinairement le récit d'une histoire lamentable, qu'on suppose fait par le personnage même.

COMPLÉMENT. Le complément d'un intervalle est la quantité qui lui manque pour arriver à l'octave; ainsi la seconde et la septième, la tierce et la sixte, la quarte et la quinte sont compléments l'un de l'autre.

COMPLEXIO. On se servait de ce mot pour indiquer qu'à la fin d'une période on devait en répéter le commencement.

COMPLICATO, COMPLIQUÉ. On dit qu'une musique est compliquée lorsque l'enchaînement des parties qui la composent est soigneusement étudié et plein d'imitations artificielles.

COMPONIUM. Instrument inventé vers 1820 par un mécanicien hollandais, nommé Vinkel, et dont le mécanisme est resté un secret. Cet instrument, par une combinaison admirable, improvise des variations que MM. Biot et Catel ont dit être inépuisables dans un rapport qu'ils ont fait à l'Institut.

COMPOSER. Inventer de la musique nouvelle selon les règles de l'art.

Compositeur. Celui qui compose de la musique d'après les règles de l'art. Mais tout l'art, toute la science possibles ne suffisent point sans le génie qui les met en œuvre. Quelque effort que l'on fasse, il faut être né musicien, autrement on ne fera jamais rien que de médiocre.

Composition musicale. Pris dans un sens général, ce mot exprime l'art d'inventer et d'écrire des chants, de les accompagner d'une bonne harmonie, de faire, en un mot, une pièce complète de musique avec toutes ses parties. C'est donc l'invention, la puissance créatrice qui constituent le compositeur original, le compositeur de génie. Ayez des idées neuves, parez-les de formes séduisantes, trouvez des mélodies simples, gracieuses, tendres et passionnées; offrez aux sens, à l'intelligence et au cœur une brillante série de tableaux, d'images et de sentiments; à ces conditions vous prendrez rang parmi les génies créateurs; la foule répétera vos chants, et votre nom deviendra populaire. Mais si, au lieu de toutes ces qualités, vous n'avez à votre disposition que des lieux communs, des banalités musicales, de ces phrases toutes faites qui ont couru dans toutes les partitions; si vous ne sentez en vous le souffle poétique, cette harmonie instinctive, ce démon musical qui fait pressentir des œuvres grandes et belles, croyez-nous, n'abordez pas la carrière de la composition.

Soyez plutôt maçon, si c'est votre métier.

On naît compositeur comme on naît poëte. En musique, comme en poésie, les connaissances les plus étendues et les combinaisons les plus savantes ne sauraient remplacer le génie. Une composition musicale vraiment distinguée suppose le développement et l'exercice des plus hautes facultés intellectuelles : elle exige à la fois de l'esprit, de l'âme et du goût; l'esprit qui crée et invente, l'âme qui s'émeut et se passionne, le goût qui choisit et dispose dans un ordre convenable les idées, les images. Tous les grands maîtres ont possédé à un degré éminent ces diverses facultés.

Cependant il ne faudrait pas conclure de ceci que l'étude, ce qu'on appelle la *science* musicale, dût être rejetée comme inutile. Bien loin de là, la profonde connaissance des règles dictées par l'expérience et la raison développe les idées du compositeur le mieux doué de la nature, et décuple les ressources de

son génie en l'habituant à se jouer sans effort des combinaisons les plus abstraites. Mais si une intelligence, même supérieure, a besoin du secours d'une éducation forte et solide pour féconder ses heureuses qualités, il faut bien se garder de tomber dans le fatal excès où quelques compositeurs modernes se sont laissé entraîner, en sacrifiant l'inspiration à la science du contre-point. Erreur funeste, et qui a été féconde en déceptions. La science ne saurait émouvoir si elle n'est vivifiée par l'imagination et le cœur. On remarquera que le plus grand nombre des compositeurs dont les œuvres ont acquis une juste popularité, ne semblent avoir déployé qu'une érudition extrêmement bornée. Dans leurs productions, l'aridité de la science disparaît sous les fleurs de la poésie.

Les théoriciens distinguent en musique deux sortes de compositions : les compositions *idéales* et les compositions *rigoureuses*. Dans les premières, le compositeur, se livrant entièrement à son imagination, n'envisage généralement qu'une partie principale, où toutes les idées ne sont liées entre elles que selon les règles du goût et de la cohérence, règles auxquelles on peut même déroger, soit pour l'expression et pour l'effet, et où toutes les parties sont absolument accessoires. Tels sont un air d'opéra, un solo de concerto, etc. Dans les compositions rigoureuses, le musicien traite, selon des lois très-précises, toutes les parties de la composition, lesquelles, bien que tendant à produire un effet unique et général, doivent se trouver disposées de façon à ce que chacune présente un intérêt particulier. C'est ce qui constitue l'art d'écrire à plusieurs parties *réelles*.

La composition se fait à divers nombres de parties. On spécifie ordinairement ce nombre par les termes de composition à deux, trois et quatre parties. Mais l'on comprend généralement sous le nom de composition à *grand nombre* celle qui est formée de plus de quatre parties. Parmi les compositions à grand nombre, on regarde comme la plus parfaite la composition à neuf parties réelles. Il est presque impossible de faire mouvoir un plus grand nombre de parties sans doubler le *dessin* de l'une ou de plusieurs d'entre elles.

Toute composition est vocale ou instrumentale. Dans la musique vocale, on doit d'abord avoir égard à l'étendue des voix. Dans les pièces d'un style sévère, dans les fugues, dans les chœurs, cette étendue ne doit pas excéder une dixième, parce

qu'au delà de cette limite le choriste crie dans le haut ou ne se fait pas entendre dans le bas. Dans les grands airs ou autres compositions libres, il est permis d'étendre l'échelle des mélodies, mais en ayant soin de circonscrire les phrases principales dans le diapason *naturel* des voix, et de n'aborder les sons aigus qu'accidentellement.

Dans la musique instrumentale, l'étendue des parties se règle sur l'étendue des instruments. L'Allemagne excelle surtout dans la musique instrumentale. Haydn, Mozart et Beethoven ont porté la symphonie à ses dernières limites.

La composition musicale se divise encore en composition religieuse, composition dramatique, composition de concert ou de salon.

Les compositions religieuses doivent avoir une physionomie grave, sévère, imposante, appropriée aux sentiments qu'elles expriment, à la majesté des édifices où elles sont exécutées. On retrouve ce caractère dans les canons et les fugues des treizième et quatorzième siècles; mais c'est surtout à l'époque de la renaissance que la musique religieuse prit de beaux développements. Palestrina en fut à ces époques le représentant le plus brillant et le plus élevé. Plus tard, Pergolèse imprima à ce genre de composition cette teinte de tendresse et de mélancolie qui formait le caractère distinctif de son talent.

En Allemagne, Jean-Sébastien Bach, le plus illustre membre de cette famille si féconde en grands musiciens, parut au dix-huitième siècle, et nous a laissé, dans le genre sévère, des œuvres qui serviront éternellement de modèles. De nos jours, Rossini, dans son *Stabat*, a su allier le sentiment religieux aux formes gracieuses de la musique moderne; et Donizetti a prouvé, dans son *Miserere*, que le style sévère de l'Église lui était aussi familier que les effets brillants du théâtre.

Indépendamment de la composition religieuse proprement dite, il en existe une autre qui participe à la fois de la musique religieuse et de la musique dramatique; nous voulons parler de l'oratorio. Handel, dans le *Messie* et le *Judas Macchabée;* Haydn, dans la *Création* et les *Saisons;* Beethoven, dans le *Christ au mont des Oliviers*, ont laissé sous ce rapport des modèles accomplis.

La passion, le mouvement, la verve, le coloris, l'éclat des images, tels sont les caractères que doivent avoir les composi-

tions dramatiques. Ce genre est sans contredit le plus difficile de tous. Suivre le drame dans toutes ses phases, peindre toutes les situations, s'identifier à tous les personnages, animer les masses chorales et les faire participer à l'action ; marier les instruments et les voix de manière à ce que l'intérêt se soutienne constamment, telle est la tâche du compositeur dramatique. Pour la remplir avec succès, il faut une grande puissance de talent.

L'Allemagne et l'Italie ont rivalisé d'éclat, de verve et d'originalité dans la musique dramatique; la France peut aussi revendiquer sa part de gloire, et, sous ce rapport, l'école française de nos jours peut citer avec orgueil *Guillaume Tell* de Rossini, la *Vestale* de Spontini, *Robert le Diable* de Meyerbeer, la *Muette de Portici* d'Auber, *Dom Sébastien*, de Donizetti.

Parlons maintenant des compositions de concert et de salon. On comprend dans cette catégorie les sonates, les concertos, et ce qu'on appelle aujourd'hui *fantaisies* sur le piano, sur le violon et sur la harpe, etc. Le caractère de ces productions est la coquetterie, la légèreté et la grâce. Bocchérini, Haydn, Mozart, Viotti, ont laissé des chefs-d'œuvre dans ce genre; et, parmi nos contemporains, les Paganini, les Baillot, les Bertini, les Labarre, les Herz, les Kalkbrenner, les Zimmermann, les Vieuxtemps, les Beriot, les Thalberg, les Prudent, les Sivori, les Tulou, les Moschelès, les Bénédict, etc., ont suivi avec succès les traces de ces maîtres fameux.

Parmi les compositions de concert et de salon, n'oublions pas de mentionner la *Romance*. Sous ce rapport, l'école française s'est placée sans contredit au premier rang dans le monde musical. Rien n'égale la vogue et la popularité dont jouissent en Europe quelques-uns de nos compositeurs de romances, et notamment MM. Romagnési, Panseron, madame Duchange, mademoiselle L. Puget, M. Théodore Labarre, etc. Mais aussi quel sentiment, quelle naïveté, quelle grâce, quelle délicatesse, quel goût exquis dans leurs petits drames, dans leurs charmantes créations!

En Allemagne, les liéders de Schubert ont ouvert une route nouvelle aux compositeurs de salon et de concert. Sous l'influence des délicieuses mélodies de ce maître, le caractère de la romance française s'est agrandi et développé. C'est à Nourrit que l'art musical, en France, est redevable de ce progrès, car c'est ce

le son le plus aigu du degré inférieur se trouve à l'unisson du son le plus grave du degré supérieur.

Con moto. Ces mots, joints à celui qui indique le mouvement d'un morceau de musique, signifient que l'on doit donner un degré de plus en vitesse au mouvement indiqué.

Connaisseur. Le connaisseur est celui qui non-seulement sent le beau dans les œuvres de l'art, mais qui possède aussi, sur la partie mécanique et esthétique de l'art, des connaissances suffisantes pour pouvoir juger sainement du mérite des ouvrages.

Conservatoire. C'est le nom que l'on donne aux grandes écoles de musique, parce qu'elles sont destinées à propager l'art et à le conserver dans toute sa pureté. C'est en Italie que furent fondés, au dix-septième siècle, les premiers Conservatoires. Ceux de Naples furent une source de chanteurs célèbres et de compositeurs éminents. Il suffit de citer Scarlati, Porpora, Durante, Leo, Pergolèse, etc. Mais les plus beaux jours de ces établissements sont malheureusement passés. Leur réunion en une seule école fut préjudiciable aux progrès de l'art. — Après les Conservatoires de Naples venaient ceux de Venise, qui étaient entièrement consacrés aux femmes, comme ceux de Naples l'étaient aux hommes. On en comptait quatre : l'*Ospedato della pieta*, le *Mendicanti*, le *Incurabili* et l'*Ospedaleto di san Giovani*. Deux de ces Conservatoires cessèrent dans les dernières années de la république. Celui des *Mendicanti* exista jusqu'à l'époque de la révolution. Celui de la *Pieta*, où sont les enfants trouvés, existe encore aujourd'hui.

Parmi les Conservatoires existant en Europe, celui de Paris fut fondé en 1793, celui de Milan en 1807, celui d'Espagne en 1830, ceux de Vienne et de Varsovie en 1821. Quelques autres Conservatoires ont été fondés dans ces derniers temps, sous divers titres, à Prague, Berlin, Londres et Bruxelles.

Presque tout ce qu'il y a en France de plus habile en chanteurs, en compositeurs, en instrumentistes, professent au Conservatoire de Paris. C'est, de tous les établissements de ce genre, celui qui est conçu sur le plan le plus vaste. Il a rendu des services immenses à la nation, et formé des milliers d'instrumentistes qui, pour l'ensemble, la vigueur, l'élégance de leur exécution, n'ont pas de rivaux au monde. — Le Conservatoire de Paris, fondé par le vénérable Sarrette, dirigé plus tard par Ché-

rubini, l'est maintenant par M. Auber, une des illustrations de l'École française.

Consonnance. La consonnance est l'intervalle qui, dans l'union de deux sons dont les rapports offrent la plus grande clarté, procure à l'ouïe le plus grand degré de satisfaction et de plaisir. — Parmi les consonnances on compte : 1° l'octave, à laquelle appartient aussi l'unisson ; 2° la quinte naturelle ; 3° la quarte naturelle ; 4° la tierce majeure et mineure ; 5° la sixte majeure et mineure.

On appelle consonnances parfaites les intervalles dont les rapports se rapprochent le plus de l'unité. Ces intervalles sont l'octave, la quinte naturelle et la quarte naturelle. Les autres, c'est-à-dire les tierces et les sixtes majeures et mineures, s'appellent consonnances imparfaites, à cause de leur plus grande distance de l'unité.

Consonnante, Consonnant. Un intervalle consonnant est celui qui donne une consonnance ou qui en produit l'effet. Un accord consonnant est celui qui n'est composé que de consonnances.

Consonnante. C'est le nom que l'on donne à un grand instrument qui n'est plus en usage. La consonnante tenait du clavecin et de la harpe. Sa table d'harmonie était montée des deux côtés de cordes qu'on pinçait avec les doigts.

Contra, ou Contre. Ce mot signifiait anciennement la voix d'alto. Il était appliqué particulièrement à toutes les parties destinées à faire harmonie avec une autre, ou plutôt contre une autre.

Contrabasso, Contrebasse. La contrebasse est l'instrument le plus grand de la famille des violons. Ses sons résonnent à l'octave basse de ceux du violoncelle. La contrebasse est le fondement des orchestres. Aucun autre instrument ne saurait la suppléer. La richesse de ses sons, son rhythme plein de franchise et de pompe, et surtout l'ordre admirable qu'elle porte dans les masses harmoniques signalent partout sa présence.

Contrebasso, Contrebasse. Jeu d'orgue dont les tuyaux sont de seize ou trente-deux pieds, ouverts ou fermés selon la qualité de l'orgue.

Contradanza, Contredanse. La contredanse est formée de diverses figures résultant de la position des danseurs. En France on donne à ces figures les noms de *pantalon*, *été*, *trémise*, *pastourelle*, *chassé-croisé*, *galop*.

CONTRALTO signifie haute-contre. Mais on a conservé ce mot italien pour l'appliquer à la haute-contre des femmes, et la distinguer ainsi de celle des hommes. Ces deux sortes de voix diffèrent ensemble d'une tierce environ. Le contralto s'élève jusqu'au *mi*, les bornes de la haute-contre sont fixées à l'*ut*.

Le contralto est pour les femmes ce que la voix de basse est pour les hommes, la plus grave de toutes. Son étendue est la même, une octave plus haut.

CONTRAPUNTISTA, CONTRE-POINTISTE. Le contre-pointiste, dans la véritable acception du mot, est celui qui, d'après les règles scolastiques, combine l'union des sons, observe exactement l'orthographe lorsqu'il trace leurs signes sur le papier, et ne s'occupe enfin que de la partie scientifique de l'art.

CONTRAPUNTO, CONTRE-POINTS. A l'époque où la musique à plusieurs voix reçut son premier perfectionnement, on marqua sur les lignes des points au lieu de notes. Quand on voulait ajouter à une mélodie une ou plusieurs voix, on ajoutait aux points qui existaient déjà d'autres points l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre, et c'est ce qu'on appelait *contrapuntare*. Cette expression a été conservée comme une expression technique, en sorte qu'aujourd'hui le mot contre-points, dans son acception la plus étendue, désigne tout ce qui appartient à la partie harmonique de la composition musicale.

Par le mot contre-point, pris dans le sens le plus restreint, on entend la qualité particulière des voix unies à un chant donné. Si ces voix sont disposées de manière à ce qu'on puisse les renverser, c'est-à-dire à ce que la voix supérieure devienne voix fondamentale, et *vice versâ*, alors on l'appellera contre-point double. On lui donnera au contraire le nom de contre-point simple, si le renversement ne peut avoir lieu sans choquer les règles de l'art. Le contre-point simple à deux ou plusieurs voix, ayant des notes d'une égale valeur placées les unes contre les autres, s'appelle contre-point *égal*. En mettant deux, trois ou quatre notes contre une note de la mélodie, il prendra le nom de contre-point inégal ou figuré. En ajoutant ensuite à ce chant des mélodies composées de diverses valeurs, on aura le contre-point mixte ou fleuri.

CONTRASTE. C'est la réunion de choses opposées les unes aux autres, qui en arrivant tout à coup arrêtent d'abord l'attention de l'auditeur, et se rendent agréables par leur air de nouveauté. Par exemple, le *forte* produit un plus grand effet après le *piano*,

et le piano après le forte, si toutefois l'un suit immédiatement l'autre.

Contrassenso, Contre-sens. Vice dans lequel tombe le compositeur quand il rend une autre pensée que celle qu'il doit rendre. C'est donc un contre-sens dans l'expression, quand la musique est triste lorsqu'elle devrait être gaie, légère lorsqu'elle devrait être grave, et réciproquement.

Contrattempo, Contre-temps. Aller à contre-temps, c'est manquer à la mesure, ne point attaquer en mesure.

Coperto, Couvert. Ce mot indique, en italien, qu'on doit couvrir d'un drap les timbales, afin d'en amortir le son.

Copiare, Copier. Transcrire un morceau de musique. Ce mot désigne, en outre, le plagiat d'un compositeur qui s'approprie des passages entiers d'autres compositeurs, et les fait passer pour siens comme s'ils étaient sortis de sa plume.

Copista, Copiste. Celui qui fait profession de copier de la musique, d'extraire des parties séparées d'une partition, ou qui les double pour qu'elle s'exécute avec orchestre.

Copula de rapporti (somme des rapports). C'est cette partie de la doctrine mathématique qui apprend à réunir ensemble plusieurs rapports d'intervalles, de façon que le second membre du premier rapport constitue en même temps le premier membre du rapport suivant. Cetté opération s'exécute ordinairement au moyen de la règle de trois.

Cor. Instrument à vent et à embouchure. Consacré à la chasse dès son origine, le cor a été appelé depuis à de plus hautes destinées, et a passé des mains du chasseur dans celles des plus habiles exécutants. Cette voix rauque et sauvage, la terreur des hôtes des bois, s'est adoucie au point de nous ravir par des sons flatteurs. L'art des Punta, des Duvernoi, des Dauprat, des Gallay, lui donnant une nouvelle existence, l'a enrichie d'une multitude de tons que la nature semblait lui vouloir refuser. Brillant et sonore dans tout ce qui rappelle sa destination primitive, le cor est tendre et pathétique dans le *cantabilé*. Un jeune corniste, M. Vivier, a trouvé le secret de tirer du cor quatre sons simultanés.

Le cor étant un tuyau sonore ouvert par les deux bouts, et privé des trous qui, dans le hautbois et la clarinette, servent à modifier les sons, c'est au moyen de la pression plus ou moins forte des lèvres sur l'embouchure qu'on parvient à rendre des

sons différents; mais comme de cette manière on ne peut faire résonner que la tonique et les aliquotes, on se verrait réduit à demeurer constamment dans le même ton, si l'on n'avait recours à divers corps de rechange, qui, en s'adaptant à l'instrument, servent à élever ou à abaisser son intonation.

Cor anglais. Cet instrument tient, dans la famille du hautbois, la même place que la viole dans celle du violon. Le cor anglais a été inventé par Joseph Ferlendis de Bergame, et il y a à peine soixante ans qu'il est en usage dans les orchestres. Le cor anglais a la forme du hautbois, dans des proportions plus fortes: il est un peu recourbé, et son pavillon se termine en boule au lieu d'être évasé comme celui du hautbois. Le cor anglais sonne une quinte plus bas que le hautbois, à cause de la longueur de son tube. Les sons du cor anglais, propres à la tendresse, à la mélancolie, ne se font admettre dans l'orchestre que pour l'exécution de quelques solos.

Cor de basset. Cet instrument, qui unit à la douceur de ses sons quelque chose de sérieux et de sombre, a été inventé, en 1770, à Passaw en Bavière. En 1782, M. Lotz, à Presbourg, a beaucoup contribué à son perfectionnement. Le cor de basset est de la nature de la clarinette, et n'en diffère qu'en ce qu'il est un peu plus grand, et en ce que sa forme est un peu recourbée; mais il ressemble à la clarinette, non-seulement dans les parties constitutives et dans le son, mais encore dans ce qui regarde l'intonation, l'embouchure, le doigté, de façon que tout clarinettiste peut jouer de cet instrument sans difficulté.

Cor a pistons. L'invention du cor à pistons est due à Jean Henri Stœlzel, qui était originaire de Scheibemberg en Saxe, où il naquit en 1777. En 1806, il conçut l'idée de perfectionner les instruments de cuivre, en augmentant leur échelle diatonique et chromatique. Il fit entendre, à Breslaw en Silésie, un cor sur lequel il avait appliqué son nouveau système. Sa découverte ayant été goûtée, il la publia en 1814, et joua dans plusieurs concerts.

Voici les bases sur lesquelles a été construit le cor à pistons. Ne rien changer au caractère du cor ordinaire, conserver les bonnes notes, rectifier la justesse de celles qui sont fausses, rendre l'éclat aux sourdes et remplir toutes les lacunes.

Cor russe. Les Russes ont une musique de cor d'un effet étonnant. Vingt, trente, quarante musiciens ont chacun une

espèce de cor qui ne donne qu'une seule note. Ces cors sont accordés de telle manière qu'ils fournissent, comme les tuyaux de l'orgue, toutes les notes nécessaires pour exécuter un morceau de musique avec les accompagnements. Cette espèce d'orchestre rend un son plus fort, plus nourri que nos instruments à vent. Par un temps calme, on entend cette musique d'une lieue et demie, et même de deux lieues. Un habile orchestre russe peut exécuter des quatuors, des symphonies, des concertos, des fugues, et faire les traits et les trilles avec la plus grande netteté.

Corale, Antiphonaire. (Voyez Antiphonaire.)

Corda genitrice, Corde génératrice. C'est ainsi qu'on appelle ordinairement cette corde de laquelle dérive la série des sons qui compose la modulation ou la tonique.

Corda nemica, Corde ennemie. Quelques maîtres de chant italien nomment ainsi le premier son du registre de la voix de tête, à cause de la difficulté qu'on éprouve à l'atteindre, en y passant du registre de la voix de poitrine.

Corda sonora, Corde sonore. Corde tendue qui sert à faire des expériences physiques et acoustiques, au moyen desquelles on explique la théorie du son.

Cordes. Les cordes des instruments sont de diverses matières, selon la manière dont on doit exciter en elles le frémissement nécessaire pour produire le son et faire vibrer l'air dans les tables d'harmonie. — Les cordes attaquées par frottement sont faites avec les boyaux de certains animaux; telles sont les cordes du violon, de la viole, de la basse. Les cordes frappées sont toujours de métal. On met des cordes de laiton aux octaves basses du piano; celles d'acier servent pour les tons moyens et les tons élevés. Les cordes pincées sont de boyau, de métal et de soie, selon l'instrument auquel on les destine. La harpe et la guitare sont montées avec des cordes de boyau et des cordes de soie; la mandoline avec des cordes métalliques.

La contexture d'une corde influe sur le son qu'elle doit produire. Une chanterelle de violon, recouverte dans toute sa longueur avec un fil de laiton très-délié, sert de quatrième corde au même instrument. Les cordes filées de la harpe et de la guitarre sont de soie.

Cordomètre. Instrument au moyen duquel on peut mesurer la grosseur des cordes pour maintenir l'accord d'un instrument dans un égal degré de force. Il y en a de plusieurs espèces. Le

meilleur cordomètre est celui qui est formé de deux petits morceaux de fer ou de cuivre de la longueur de six à sept pouces environ, qu'on attache avec des vis à une de leurs extrémités, et qui sont éloignés à l'autre extrémité de trois, quatre lignes et davantage, de façon qu'il existe un vide qui va toujours en diminuant et se perd tout à fait auprès des vis.

Corico, Chorique. Espèce de flûte qui accompagnait autrefois les dithyrambes.

Corista (diapason). On donne le nom de diapason à un petit instrument monotone, ayant à peu près la forme d'une petite fourche, et qui est fait d'acier trempé. On le met en vibration en frappant l'une de ses branches, ou en les écartant l'une de l'autre avec violence, et l'on donne de l'intensité au son qu'il produit en appuyant son manche sur un corps dur. En France, ce son est à l'unisson du *la ;* et selon que ce *la* est plus ou moins élevé, on dit que le diapason est haut ou bas.

Cornemuse. Instrument à vent avec des chalumeaux à anche. — Les parties de la cornemuse sont la peau de mouton, qu'on enfle comme un ballon, et le vent n'a d'issue que par trois chalumeaux qui y sont adaptés.

Cornet. Jeu d'orgue composé de quatre tuyaux, qui résonnent à la fois sur chaque touche, et qui sont accordés à l'octave, à la double quinte et à la triple tierce.

Cornet. Le cornet est le plus ancien de tous les instruments qui sont actuellement en usage. Sa forme très-simple et la difficulté de son embouchure semblent le prouver. Il est fait en corne et percé de sept trous, dont un sert au pouce de la main gauche. Il est de la longueur de deux pieds environ, et on en joue comme de la trompette. L'étendue du cornet, dans toute la gamme diatonico-chromatique, est depuis le *la,* clef de violon au-dessous des lignes, jusqu'au *mi* au-dessus des lignes.

Cornet acoustique. Ce cornet a été inventé, il y a quelques années, par M. Dall'Armis, pour aider les sourds à entendre.

Cornet a bouquin. Cet instrument ne se distingue du cor de chasse que par sa dimension plus petite et son embouchure qui est attachée au corps du cornet.

Cornet a pistons. Le cornet à pistons doit sa naissance à la trompette ; car le cornet n'est autre chose qu'une petite trompette qui possède des tons plus aigus. Le mécanisme du cornet à pistons est semblable en tous points à celui de la trompette,

c'est-à-dire que les pistons remplissent les mêmes fonctions. L'instrument offrant par sa nature des sons plus aigus que ceux de la trompette, son étendue est par conséquent renfermée dans un espace moins grand. Le rapport qu'on peut établir entre eux est celui qui existe entre le violon et l'alto.

Cornista, Corniste. Musicien qui joue du cor.

Corps d'harmonie. C'est ainsi qu'on appelle quelquefois un accord complet, tel que la triade ou accord parfait; l'accord de septième.

Corps de voix. Les voix humaines ont différents degrés de force et d'étendue. Le nombre de ces degrés, lorsqu'il s'agit de la force, se nomme corps de voix, et volume lorsqu'il s'agit de l'étendue. Ainsi, de deux voix semblables qui forment le même son, celle-là aura plus de corps qui se fera entendre davantage et à une plus grande distance.

Corps sonore. On appelle ainsi tout corps qui rend ou peut rendre immédiatement du son. Il ne suit pas de cette définition que tout instrument de musique soit un corps sonore. On ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'instrument qui sonne elle-même, et sans laquelle il n'y aurait point de son. Ainsi, dans un violoncelle et dans un violon, chaque corde est un corps sonore; mais la caisse de l'instrument, qui ne fait que représenter et réfléchir les sons, n'est point le corps sonore et n'en fait point partie.

Correct se dit de cette perfection qu'on apporte dans le travail d'un ouvrage où l'on a suivi avec la plus grande exactitude possible toutes les règles de l'art. Une composition musicale est correcte toutes les fois qu'on observe les règles prescrites par la mélodie et l'harmonie.

Coryphée. Chanteur qui, après avoir exécuté les solos qui se rencontrent dans les chœurs, se joint ensuite aux simples choristes dans l'ensemble.

Cosaque. Danse des cosaques en mesure de 2|4, et dont la mélodie est à deux reprises, de huit mesures et d'un mouvement modéré.

Costumes dans leurs rapports avec l'opéra. Sous Louis XIII et Louis XIV, les acteurs, dans la comédie, étaient vêtus sur le théâtre comme à la ville. Dans la tragédie, leur costume ne ressemblait en rien à la réalité. Dans l'opéra, le costume des personnages mythologiques offrait un mélange bizarre et incohé-

rent dont il serait difficile de rendre compte. La mode et son inconstance influèrent sur ces costumes imaginaires, et l'on vit, sous Louis XV, les nymphes et les faunes venir danser sur nos scènes lyriques avec des paniers et des bouffants, tout couverts de gaze, bouillonnés avec des rubans. Quelques artistes voulurent introduire des réformes dans les costumes de théâtre; mais l'amélioration qu'ils y apportèrent se borna à exclure les paniers des actrices et les chapeaux à plumes des acteurs; à introduire dans les sujets asiatiques tantôt un habit turc, tantôt une peau de tigre en forme de manteau; puis l'habit français du seizième siècle pour les sujets relatifs à la chevalerie.

Ces améliorations étaient bien loin d'atteindre les perfectionnements que Talma fit adopter vers 1791. La tragédie de *Charles IX*, jouée alors au Théâtre-Français, est le premier ouvrage où l'on ait suivi le costume avec une rigoureuse exactitude. Cette innovation fut tellement goûtée du public, qu'elle s'étendit bientôt à d'autres théâtres, et notamment à l'Académie royale de musique.

Cependant, on doit avouer que le zèle ne se soutint pas en tout point. Ainsi, on vit à l'Opéra la *Sémiramis* de Catel jouée dans un palais d'architecture corinthienne, dont les jardins se trouvaient remplis de plantes d'Amérique. Un trône était placé sous une draperie de mauvais goût, ressemblant à ce qu'on nommait, il y a cinquante ans, un baldaquin à la polonaise.

Aujourd'hui, dans beaucoup de nos théâtres, les principaux acteurs ont un costume assez conforme à leur rôle; mais l'économie d'un côté, de l'autre l'ignorance des personnes chargées de la confection des costumes, produisent souvent des anachronismes bien ridicules. Il n'est pas rare de voir dans un opéra, surtout en province, les premiers rôles vêtus de costumes rappelant le règne de Charles VII, tandis que les soldats qu'ils commandent sont habillés comme les militaires du temps de Henri IV. Les chœurs de chanteuses et de danseuses ne sont pas plus conformes au goût de l'époque; et tandis que les unes sont vêtues à la française, les autres portent des habits suisses, ou bien elles ont un corset d'une époque et une toque d'une autre.

M. Duponchel, grâce aux conseils de l'illustre Nourrit, introduisit à l'Opéra une nouvelle réforme. La sévérité des costumes ne s'est pas bornée à celle des habits et des coiffures; la même

exactitude a été apportée dans les meubles et dans tous les accessoires. Des améliorations analogues ont eu lieu à l'Opéra-Comique, et le Théâtre-Italien maintenant commence à nous habituer à un grand luxe de costumes et de décors.

Espérons qu'on ne cessera pas de marcher dans cette voie de progrès, et que des motifs d'économie ne viendront pas interrompre la marche des améliorations dont on a vu de si admirables effets dans *Robert le Diable*, *la Juive*, *les Martyrs*, *Dom Sébastien* et quelques autres productions modernes.

Couleur locale. C'est donner à la musique d'un opéra, d'un ballet, le caractère de la musique du pays où se passe la scène.

Couleur des sons. (Voyez Timbre.)

Coup. On dit en musique *coup de langue*, *coup de gosier*, *coup d'archet*. C'est une manière de lancer le son pour la voix et pour les instruments, et d'où dépend souvent l'exécution la plus parfaite. Le coup de langue pour les instruments à vent a besoin d'être net, détaché, rapide. Le coup d'archet pour les instruments à cordes a besoin d'être distinct, ferme, moelleux. Le coup de gosier demanderait encore des précautions plus grandes. Mais cette expression n'est plus en usage, et ne sert maintenant qu'à désigner ces grands éclats de voix que les chanteurs du temps de Rameau prodiguaient dans notre ancienne musique. La voix ne doit pas être jetée avec effort, elle doit être portée naturellement sans être traînée ni saccadée, et ne pas présenter l'idée d'un *coup*.

Coup de fouet. C'est un certain effet plus fort, plus brillant que tout le reste, par lequel on termine un morceau de musique pour obtenir des applaudissements. C'est pour donner le coup de fouet qu'on place quelquefois des transitions vers la fin des morceaux de musique, et qu'on les termine presque toujours par un *forte* et même par un *fortissimo*. Le grand *crescendo* n'a pas d'autre but. Il y a pourtant certains morceaux qu'on ne pourrait terminer par un coup de fouet sans en détruire entièrement l'expression, comme un sommeil, un nocturne, une cavatine pleine de sentiment et de suavité, et toute espèce de chant qui doit finir piano. Ces morceaux n'en seront pas moins applaudis, s'ils sont d'ailleurs bien faits. Au surplus, ce n'est pas aux bravos d'un moment que prétend l'homme de génie, mais à une estime durable.

Couplet. Nom qu'on donne dans les romances et les chansons à cette partie du poëme qu'on appelle strophes dans les odes.

Coupure. Suppression que l'on fait d'un certain nombre de périodes dans le courant d'un morceau de musique, pour en rendre la marche plus rapide. C'est aux premières représentations d'un opéra que se font habituellement les coupures. Celles-là sont réglées sur le besoin que l'on a de passer plus vite de telle situation à telle autre, et d'activer ainsi le jeu de la scène. On les demande au compositeur, qui du premier coup d'œil voit ce qu'il doit sacrifier, et qui d'un trait de plume a bientôt rajusté les deux bouts.

Courante. Air à trois temps, propre à une danse ainsi nommée à cause des allées et des venues dont elle était remplie. Cet air n'est plus en usage, non plus que la danse dont il porte le nom.

Couronne. Trait en demi-cercle qui couronne le point d'orgue et le point d'arrêt ou de repos.

Crembalum. Instrument des Romains, qui, selon quelques-uns, ressemblait aux castagnettes, et, selon plusieurs autres, n'était qu'une guimbarde.

Crescendo. Ce mot italien signifie en *croissant*, en *augmentant*. Le crescendo consiste à prendre le son avec autant de douceur qu'il est possible, et à le conduire par degrés imperceptibles jusqu'au plus grand éclat. Cet effet est fort beau, et termine bien une symphonie. Presque toutes les ouvertures d'opéra arrivent à leurs derniers effets par un *crescendo* sur la tonique gardée en pédale.

Crescere (monter). On dit en italien qu'un chanteur *cresce*, qu'un instrumentiste *cresce* (joue ou chante trop haut), lorsque leur intonation est plus élevée qu'elle ne doit être. La cause de ce défaut est naturelle ou accidentelle.

Crier. C'est exagérer la force des sons de la voix en chantant. Ce défaut est celui des chanteurs dont la voix ne se produit point avec facilité.

Cristallocorde. Nom d'un clavecin inventé à Paris en 1785, par un certain Boyer, Allemand. Cet instrument avait des cordes de cristal.

Critique musicale. La véritable critique musicale suppose de grandes et profondes connaissances dans l'art, ainsi qu'un goût exquis. Elle ne se contente pas seulement d'examiner les compositions d'après leur forme extérieure et technique, mais encore elle les apprécie d'après leur caractère esthétique. Si en outre cette critique est impartiale, claire, écrite dans un langage

convenable, dégagée de toute passion, elle encouragera l'art, perfectionnera le goût. Il faut avouer pourtant, qu'à part de rares et honorables exceptions, de telles critiques ne remplissent pas souvent les colonnes de nos journaux périodiques.

Crivello (crible). Planche percée de trous, qui est destinée à maintenir les tuyaux dont les embouchures sont placées dans le sommier de l'orgue.

Crociato (croisé). Les parties se croisent, lorsque la plus élevée, en descendant, se trouve plus basse que la partie qui était auparavant plus grave, laquelle, en montant, devient à son tour la plus élevée.

Crodias. Nom grec des flûtes.

Croix. Signe qui marquait la trille dans l'ancienne musique. On se sert d'une petite croix pour désigner dans une basse chiffrée les intervalles augmentés. La quarte augmentée se chiffre par un quatre précédé d'une croix, + 4. Quelques auteurs chiffrent l'accord de la septième dominante par un sept avec une croix au-dessous, $\overset{7}{+}$.

Cromorne. Mot tiré de l'allemand, et qui signifie *cor tordu*. Cet instrument est représenté comme une corne de bœuf tordue, avec quatre trous dans la partie inférieure.

Croque-Note. Nom qu'on donne par dérision à ces musiciens ineptes qui, versés dans la combinaison des notes, et en état de rendre à livre ouvert les compositions les plus difficiles, exécutent au surplus sans sentiment, sans expression, sans goût. Un croque-note rendant plutôt les sons que les phrases, lit la musique la plus énergique sans y rien comprendre, comme un maître d'école pourrait lire un chef-d'œuvre d'éloquence écrit avec les caractères de sa langue, dans une langue qu'il n'entendrait pas.

Crotales. Instrument de percussion composé de deux pièces de fer ressemblant assez à deux écuelles rondes, fort épaisses et peu concaves. On en joue de la même manière que des cymbales. Les crotales sont encore en usage en Provence, où elles ont reçu le nom de *chaplachoon*.

Cruma. Les Latins donnaient ce nom à certains instruments formés de plusieurs vases de terre en forme d'huîtres, ou autrement, qui, en les frappant les uns contre les autres, produisaient un son.

Cruscitiros. C'est le nom d'une chanson de danse des anciens Grecs, accompagnée de flûtes.

Cuvette. La cuvette est une partie de la harpe qui sert de base à l'instrument; elle contient le mouvement par lequel les pédales attirent les tringles qui mettent en jeu le mécanisme renfermé dans la console. A chaque côté de la cuvette figurent les pédales : il y en a quatre à droite et trois à gauche.

Cymbale. Jeu d'orgue, à bouche et à étain. Il est compris parmi les jeux de mutations.

Cymbales. Instrument de percussion composé de deux plaques circulaires d'airain, d'un pied de diamètre et d'une ligne d'épaisseur, ayant chacune à leur centre une petite concavité et un trou dans lequel on introduit une double courroie. Pour jouer de cet instrument, on passe les mains dans ces courroies, et l'on frappe les cymbales l'une contre l'autre du côté creux. Le son qu'elles rendent, quoique très-éclatant, n'est pas appréciable.

On réunit les frappements des cymbales à ceux de la grosse caisse, pour marquer le rhythme, ou seulement la mesure, dans les marches guerrières, les airs de danse fortement caractérisés, et les ouvertures, symphonies et chœurs qui ont une couleur militaire.

Czakan. Espèce de flûte, en forme de canne, qui a eu de la vogue en Allemagne, vers 1800, et pour laquelle on a écrit beaucoup de musique. Le son en était très-doux.

D.

D, d sol ré, ou d la ré. Ces expressions, qui dérivent de l'ancienne manière de solfier, désignent le second degré de la gamme diatonique, lequel, dans le solfége moderne, s'appelle *ré*.

Da capo, ou par abréviation D C (au commencement). Ces mots indiquent, qu'ayant fini un morceau de musique ou un motif principal, il faut le reprendre depuis le commencement jusqu'à l'endroit où est la fin véritable.

Dactyle. C'était le nom d'un acte ou de la division principale du morceau de musique exécuté par les concurrents dans les jeux pythiques.

Dactyles idéens. Lorsque Cadmus passa de la Phénicie en Grèce, il amena avec lui, parmi sa suite, des hommes appelés

Corybantes ou Curètes, qui, dit-on, furent les premiers à introduire la musique dans le culte des divinités grecques. Leur musique consistait dans de hauts cris accompagnés par des tambours et par d'autres instruments bruyants. La fable raconte que les Curètes, entre les mains desquels on mit Jupiter pour être élevé, le cachèrent sur le mont Ida, et pour empêcher que les cris de l'enfant ne parvinssent jusqu'aux oreilles de Saturne, ils firent un grand bruit avec des instruments, dansant en même temps des pas mesurés appelés dactyles. C'est à cause de ces pas et du mont Ida, qu'ils reçurent le nom de dactyles idéens.

Dactylion. Instrument à ressort inventé par M. Henri Herz, qui sert à donner plus d'extension à la main, à délier et à fortifier les doigts, à les rendre indépendants les uns des autres, à donner enfin au jeu cette égalité sans laquelle il n'y a pas de belle exécution sur le piano. L'expérience démontre merveilleusement qu'une heure de leçon par jour avec le dactylion suffit pour améliorer rapidement les progrès des élèves, et contribuer d'une manière sensible à la facilité du jeu chez les artistes eux-mêmes.

Daire ou **Def.** Instrument persan qui ressemble à notre tambour.

Daneforica. Hymne des anciens Grecs, chanté par les vierges, au moment où les prêtres portaient les lauriers au temple d'Apollon. Cette cérémonie se célébrait en Béotie tous les neuf ans.

Danse. (Voyez **Ballet.**)

Danse (musique de). La musique des ballets était jadis restreinte aux cadres uniformes de certains airs de danse, tels que les chaconnes, les passe-pieds, les menuets, les gavottes, les gigues. Les airs de danse ne sont plus calqués sur un modèle connu ; le compositeur s'accorde avec le chorégraphe pour les formes, le caractère et l'extension qu'il convient de leur donner. Le pas des Scythes d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, celui des Africains de *Sémiramis* de Catel, les gavottes d'*Orphée et d'Armide*, ont offert tour à tour des modèles dans le style énergique et gracieux.

Dans un ballet pantomime, la symphonie, destinée à peindre l'action et les sentiments des personnages, diffère beaucoup des airs destinés aux pas exécutés par les danseurs ; ces airs représentent les cavatines, les duos, les trios des chanteurs placés au

milieu des récitatifs. Des fragments de symphonies, des ouvertures tout entières, des airs cônnus, sont placés quelquefois avec bonheur dans un ballet. La musique domine dans un opéra, elle n'occupe que le second rang dans une composition chorégraphique ; le danseur est l'objet intéressant, et l'on fait peu d'attention à la mélodie qui règle ses pas.

Plusieurs compositeurs ont réussi particulièrement dans les airs de danse. Le comte de Gallemberg leur dut sa réputation ; il n'a écrit que des partitions de ballet. Les musiciens français ont réussi dans cette partie de l'art d'une manière d'autant plus remarquable, qu'ils ont échoué plus souvent dans les airs de chant vocal. On peut citer une foule de jolis airs de danse parmi les productions de certains musiciens français qui n'ont jamais donné un air, une cavatine, un duo d'opéra de quelque valeur.

Parmi nos opéras modernes, les airs de ballet de *Guillaume Tell* sont très-remarquables ; ceux de la *Muette*, de *Robert le Diable*, de *Dom Sébastien*, sont justement admirés.

La contredanse, la valse et le galop, sont les airs que l'on entend le plus souvent dans les bals. La contredanse nous vient de l'Angleterre, et s'est établie en France au commencement du siècle dernier. Elle s'exécute à huit, à douze, à seize personnes, dont la moitié de chaque sexe, sur un air, un rondeau à deux-quatre, ou six-huit *allegretto*, composé le plus souvent de trois reprises de huit mesures chacune. La contredanse se joue quatre fois de suite, pour que ceux qui la dansent puissent exécuter à leur tour les figures d'après le dessin du chorégraphe. La valse est un air à trois temps. Le galop est un deux-quatre fort animé, dont la cadence doit faire sentir vivement le frappé et le levé de la mesure. On arrange en contredanse, valses et galops, les airs d'opéra.

Danse aux flambeaux et quelques autres danses du seizième siècle. Marguerite de Valois, épouse de Henri IV, qui dansait si merveilleusement, que les conteurs d'anecdotes font partir Don Juan des Pays-Bas dont il était gouverneur, et où venait d'éclater une grande révolution, pour venir incognito à Paris surprendre cette reine dans un bal, Marguerite de Valois excellait au *branle de la torche ou du flambeau*, de même que dans toutes les danses sérieuses. « Je me souviens, dit Brantôme, qu'une fois étant à Lyon, au retour du roi de Pologne, Henri III, aux noces d'une de ses filles, elle dansa ce branle devant force étran-

gers de Savoie, de Piémont, d'Italie et autres, qui dirent n'avoir rien vu de si beau que cette reine, si belle et grave danse, ajoutant que cette reine n'avait pas besoin, comme les autres dames, du flambeau qu'elle tenait à la main ; car celui qui sortait de ses beaux yeux, qui ne mourait point comme l'autre, pouvait suffire. »

Alors la danse se divisait en haute et en basse danse. La première, composée de sauts et de gambades, réservée aux baladins de profession; la seconde, noble et posée, était celle de la bonne compagnie. Les plus fameuses danses du seizième siècle étaient: la *pavane espagnole*, fière et bravache comme un hidalgo, et qui a donné naissance à l'expression proverbiale se *pavaner;* les *villanelles napolitaines*, les *padouanes*, les *gaillardes*, les *canaries*, *voltes et courantes*, les *allemandes* et les *matacins*, espèce de ballet armé que Molière a introduit dans son *Pourceaugnac.*

La *pavane* était pour Marguerite de Valois un nouveau sujet de triomphe. «Le roi Charles IX, dit Brantôme, la menait ordinairement danser le grand bal. Si l'un avait belle majesté, l'autre ne l'avait pas moindre. Je l'ai vue assez souvent danser la *pavane* d'Espagne, danse où la grâce et majesté font une belle représentation. Mais les yeux de toute la salle ne se pouvaient soûler ni assez se ravir par une si agréable vue ; car les passages étaient si bien dansés, les pas si sagement conduits, et les arrêts faits de si belle sorte, qu'on ne savait que plus admirer, ou de la belle façon de danser, ou de la majesté de s'arrêter. »

Timoléon de Cossé, comte de Brissac, et après lui le jeune La Molle, faisaient fureur à la cour de Charles IX, soit dans les branles, soit dans la *pavane*, soit dans la *gaillarde* ou les *canaries*. Les deux dernières jouissaient alors d'une grande vogue. «Le roi Charles, dit Brantôme, s'avisa un jour, après dîner, de faire retirer tout son monde, à la réserve de MM. de Strozzi et de Brissac, et d'un petit nombre de familiers. Cela fait, il ordonna au premier de toucher du luth, et au second de jouer des pieds ; et quand il en eut assez, il se tourna vers un de ses courtisans, et fit cette sage réflexion : *Voilà comme après que j'ai tiré du service de mes deux braves colonels à la guerre, j'en tire du plaisir à la paix.* »

Danse d'ours. On désigne par ce terme certaines compositions dans lesquelles on a cherché à imiter l'effet des airs de musette

joués par ceux qui font danser les ours. Cet effet consiste à faire ronfler les basses, les bassons, les cors en pédales, tandis qu'un instrument à voix blanche, tel que le hautbois, le violon, exécute à l'aigu un chant villageois et montagnard. Ce chant ne part ordinairement qu'à la quatrième ou cinquième mesure, et cesse de temps en temps pour laisser entendre le bourdonnement continu de la pédale grave et de l'harmonie intermédiaire.

Le beau finale de la seizième symphonie de Haydn, en *ré mineur*, est une danse d'ours.

Danseurs, Danseuses. Ces mots désignent en général toutes les personnes des deux sexes qui se livrent à l'exercice de la danse. Mais il s'applique surtout à celles qui la cultivent comme art et en font profession. C'est sur la scène magique de l'Opéra que brillèrent nos plus célèbres danseurs et danseuses de toutes les époques. Il est assez remarquable que dans le privilége de *non-dérogeance*, accordé par Louis XIV aux personnes de famille noble qui chanteraient à l'Académie royale de musique, les sujets de la danse n'aient pas été compris. Cet oubli s'expliquerait d'autant moins que le monarque lui-même aurait, non pas *chanté*, mais *dansé* avec ceux de ce spectacle sur le théâtre de la cour. Mais Lulli, qui sollicita et obtint ces lettres-patentes, prenait beaucoup plus d'intérêt aux exécutants de ses airs, de ses duos et de ses chants, qu'aux danseurs figurant dans des divertissements qu'on regardait alors comme une partie très-accessoire de ces représentations. Le goût de Louis XIV pour la danse théâtrale a été partagé par des personnages qui, à d'autres titres, auraient semblé aussi faire peu de cas d'un pareil amusement. On dit que dans le dernier siècle, le philosophe Helvétius dansa en amateur sur le théâtre de l'Opéra, en sauvant, à la vérité, au moyen du masque, le *décorum* de la philosophie moderne. Juqu'à la fin du dix-huitième siècle, la danse, malgré quelques grandes renommées, telles que celles des Pécourt, des Sallé, des Camargo, n'avait tenu à l'Opéra qu'un rang très-secondaire. Les compositions de Noverre et de Gardel commencèrent à la placer sur la même ligne que la musique, sa sœur. Depuis quelques années une sorte de révolution s'est opérée dans la danse théâtrale, au désavantage des hommes et au profit des femmes. Au commencement du siècle actuel, la rivalité de deux danseurs, Vestris et Duport, avait occupé toute la capitale. Aujourd'hui, malgré le talent de Petipas, Mabille et quelques

autres, la danse masculine est peu goûtée à l'Opéra, et la faveur publique adopte presque exclusivement les danseuses. Cette préférence a été surtout décidée par le triomphe de l'*aérienne* Taglioni et de l'expressive Fanny Essler, de la gracieuse Carlotta Grisi. Au point où elles ont porté leur art, il paraît difficile qu'il ait encore des progrès à faire. Les appointements de ces dames se sont aussi accrus en proportion des progrès de l'art. Au temps de la Sallé et de la Camargo, 2,500 ou 3,000 fr. au plus formaient le total des rétributions accordées à une première danseuse. Il est douteux qu'une danseuse de troisième ligne voulût aujourd'hui s'en contenter.

Décacorde. Instrument à dix cordes appelé aussi *harpe de David*. L'abbé Vogler croit que cette harpe était accordée dans les tons de *si*, clef de basse seconde ligne, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*.

Déclamation. La déclamation théâtrale est l'art de représenter à la scène le rôle d'un personnage avec la vérité et la justesse d'intonation qu'exige la situation. On n'attend point ici le détail de cette immense variété d'inflexions dont la voix humaine est susceptible, et que l'on doit employer dans les différentes occasions pour rendre avec justesse tant de pensées, tant de sentiments innombrables. Il est également inutile de donner sur ce sujet des préceptes qui, justes pour nous, pourraient être pour les autres incertains ou trompeurs. Chacun doit, selon son naturel, diversifier ses inflexions conformément à son propre sentiment. C'est donc en pénétrant dans le fond de notre âme que nous saurons trouver ces tons vrais qui remuent les auditeurs, cette sorte de langage, d'accent qui, par sa seule inflexion, indique les sentiments, la passion qui nous domine. Mais la voix n'est pas le seul moyen dont se serve l'art pour exprimer ces impressions de l'âme. Les yeux, le geste, sont aussi les interprètes des mêmes sentiments. Il est indispensable de joindre l'éloquence des yeux et le mouvement du corps à l'enthousiasme de la déclamation, et leur concours ajoutera à la vérité des intonations de la voix. Quant à la nécessité de bien prononcer, d'articuler d'une manière nette et distincte, d'avoir une connaissance exacte de la prosodie et de posséder un organe flexible et sonore, elle est tellement comprise de tout le monde, qu'il est inutile de s'y arrêter. Le chanteur ou le tragédien, qui ne peut se corriger de quelques dé-

fauts essentiels, tel qu'une voix sourde et enrouée, doit s'abstenir de paraître en public.

Parmi nos chanteurs dramatiques, il en est quelques-uns qui ont poussé l'art de la déclamation à un très-haut degré de perfection. Nourrit, surtout, ce grand artiste que regrette encore le monde musical, avait atteint, sous ce rapport, une étonnante supériorité; Duprez a poussé plus loin encore, peut-être, la déclamation dans le récitatif; mais le premier excellait dans l'art d'impressionner vivement le public par le prestige de son jeu et les inflexions variées de son organe.

Décompter. Lorsqu'en solfiant sans instrument, la voix ne peut saisir un intervalle un peu éloigné, il faut décompter, c'est-à-dire faire passer la voix par tous les degrés qui séparent cet intervalle, depuis la note d'où l'on part jusqu'à celle où l'on veut arriver; par exemple, dans la gamme d'*ut*, si du *sol* que tient ma voix je veux descendre sur un *ré*, et que mon oreille ne me rappelle pas la distance de cet intervalle, je *décompte*, et je dis : *sol fa mi ré*, en donnant à chacune de ces cordes la juste intonation qu'elle doit avoir. Le son du *ré* étant une fois trouvé, je remonte au *sol* pour descendre ensuite d'un seul saut sur ce *ré*, dont l'impression subsiste encore dans mon oreille.

Décorations dans leurs rapports avec l'opéra. On peut appliquer au théâtre, et notamment à l'Opéra, ce que La Fontaine a dit de l'amour sur la quantité de personnes que réunit une représentation dramatique,

> Pour une qu'on prend par l'oreille,
> On en prend mille par les yeux.

C'est surtout à une époque où le matérialisme des sens fait irruption jusque dans les plaisirs de l'esprit, que l'art dramatique et l'art musical sont contraints d'appeler à leur secours le luxe des décorations et leur charme attractif pour la très-grande majorité des spectateurs. Aussi peut-on dire que, dans bien des théâtres, le décorateur est l'auteur principal, sinon de la pièce, au moins du succès.

Au reste, il est juste d'ajouter que de nombreuses études et beaucoup de connaissances qui se rattachent à son art, sont nécessaires au peintre de décorations qui veut s'élever au-dessus de la médiocrité. Il ne lui suffit pas de posséder à fond la per-

spective linéaire et aérienne, l'habile emploi des clairs-obscurs, des grandes masses d'ombre et de lumière; de savoir combattre les difficultés que lui opposent pour ces divers effets les trop vives clartés des lustres de nos salles, des lampes de la scène. Ayant à retracer tant d'édifices et de sites différents, le peintre-décorateur doit connaître parfaitement l'architecture et le paysage. Il faut ensuite qu'il sache bien dessiner la figure, car il aura plus d'une fois à orner ses décors de statues et de bustes. On sait assez combien il est nécessaire qu'il connaisse aussi l'antique et les divers styles d'architecture, pour ne pas les confondre. Sans cette étude approfondie, parfois des erreurs choquantes pourraient lui échapper; et de temps en temps, ainsi que nous avons pu le voir, un sujet grec serait représenté dans un édifice romain, et *vice versâ;* ou bien les armes, les productions d'un pays se trouveraient transportées dans un autre.

Il n'est pas jusqu'aux modes du jour, celles au moins qui concernent les constructions, la disposition des appartements, leurs accessoires d'embellissement, que le peintre-décorateur ne doive avoir bien observées pour les retracer avec fidélité. Il faut qu'il sache aussi bien reproduire sur la toile le boudoir d'une de nos petites maîtresses qu'un temple de l'antiquité, ou un monument du moyen âge.

Les auteurs et les compositeurs dramatiques ont quelquefois l'imagination trop exigeante, et demandent au peintre de décorations ce que son art ne peut exécuter. Il est contraint alors de les ramener aux bornes du possible. Il arrive aussi parfois qu'il corrige ou modifie dans ses compositions ce qui, dans leurs programmes, serait trop bizarre ou de mauvais goût. Aussi plusieurs de nos anciens poëtes, compositeurs et faiseurs de ballets, avaient-ils senti que c'est surtout au théâtre que la poésie, la musique et la peinture doivent être sœurs. On voit par les opéras, et par les préfaces de Corneille qui précèdent ce qu'on appelait ses *pièces à machines*, qu'ils n'étaient pas restés étrangers à un art qui devait seconder le leur, et qu'ils pouvaient donner eux-mêmes des conseils utiles aux artistes chargés d'exécuter les décorations de leurs ouvrages.

Nous savons peu de chose sur le plus ou moins d'habileté avec laquelle les anciens décoraient leurs scènes. Les tableaux trouvés à Herculanum doivent toutefois nous faire présumer que Rome avait aussi ses talents dans cet autre genre de peinture,

utile auxiliaire de l'art musical ; mais, trop fragiles par leur nature et leur destination, leurs productions n'ont pu nous être conservées.

L'usage et la confection des décorations théâtrales étaient en quelque sorte perdus au quinzième siècle. Ce fut Balthazar Preuzzi, né en 1481, à Volterre, en Italie, qui fut le restaurateur de cet art. Il eut dans cette contrée de dignes successeurs, parmi lesquels on peut citer Parigi à Florence, Bibiena à Rome. Ajoutons que les Italiens furent jusqu'à ces derniers temps nos maîtres dans cette partie. Le génie de Servandoni, après avoir élevé dans notre capitale le beau portail de Saint-Sulpice, montra aussi, sur la scène de l'Académie royale de Musique, tout ce que pouvait faire naître de prestiges la baguette magique du grand peintre-décorateur. De nos jours, enfin, c'est encore un Italien, Cicéri, qui a prêté à une foule de compositions lyriques l'appui de son talent, et embelli notre Opéra de toutes les illusions de son pinceau.

La France aura son tour : elle l'a déjà, on peut le dire ; car, depuis quelques années, d'habiles peintres-décorateurs ne lui laissent plus rien à envier à l'Italie sur ce point. Nous devons citer au premier rang MM. Philastre et Cambon, Séchan et Feuchères, et Diéterle.

Nous avons indiqué plus haut les diverses connaissances que doit posséder le peintre de décorations. Est-il besoin de dire que le goût, cette première condition de ses succès, lui est indispensable encore ? Il est fâcheux d'ajouter qu'il faut en outre, à son âme d'artiste, une sorte d'abnégation de la gloire à venir. La sienne est, si l'on peut s'exprimer ainsi, en *détrempe* comme ses ouvrages. Aussi, bien différent du musicien et du poëte, doit-il viser davantage à l'effet du moment qu'à celui que confirment l'examen réfléchi et le temps : c'est là sans doute qu'il est permis de frapper fort plutôt que juste. Le mérite du peintre-décorateur, c'est de parler aux yeux avec une éloquence vive, saisissante, improvisée, tandis que le musicien s'adresse à l'imagination et au cœur par le prestige des sons, et par tout ce que la langue musicale a de séductions et de charmes.

Décousu. Ce terme appartient également à la rhétorique et à la musique. On dit qu'un style est décousu, quand les idées rassemblées par le compositeur manquent entre elles de liaison, quand elles sont incohérentes et disparates, en un mot quand le

sujet est mal conduit. Ce défaut est le propre des compositeurs, qui, avec peu d'imagination, enfantent péniblement leur musique phrase à phrase et à des intervalles éloignés. Leur esprit, qui ne peut plus retrouver la même situation, ne produit que des pensées détachées qui ne s'amalgament jamais bien. Chaque phrase aura, si l'on veut, l'expression juste de chaque vers ; mais le tout manquera d'ensemble et d'unité.

Decrescendo. Ce mot italien signifie le contraire de *crescendo*, c'est-à-dire une diminution progressive d'intensité des sons dans l'exécution de la musique.

Déduction, terme de plain-chant. La déduction est une suite de notes montant diatoniquement, ou par degrés conjoints.

Degré. Différence de position ou d'élévation qui se trouve entre deux notes placées dans une même portée, sur la même ligne ou dans le même espace. Elles sont au même degré, et elles y seraient encore, quand même l'une des deux serait haussée ou baissée d'un demi-ton, par un dièse ou par un bémol. Au contraire, elles pourraient être à l'unisson, quoique posées sur différents degrés. Si deux notes se suivent diatoniquement, de sorte que l'une étant sur une ligne, l'autre soit dans l'espace voisin, l'intervalle est d'un degré, de deux si elles sont à la tierce, de trois si elles sont à la quarte, de sept si elles sont à l'octave. Ainsi, en ôtant un du nombre exprimé par le nom de l'intervalle, on a toujours le nombre des degrés diatoniques qui séparent les deux notes. Ces degrés diatoniques, ou simplement degrés, sont encore appelés degrés conjoints, par rapport aux degrés disjoints qui sont composés de plusieurs degrés conjoints.

Démancher. C'est, sur les instruments à manche, tels que le violon, le violoncelle, la guitare, ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu.

Demande, ou Proposition. On appelle quelquefois ainsi, dans une fugue ou dans tout autre morceau où l'imitation est employée, le sujet que l'on propose à imiter ; et la phrase qui y correspond se nomme *réponse*. Cette phrase proposée se nomme aussi le *sujet*, le *motif*. La demande et la réponse se rencontrent aussi dans des morceaux de musique non fugués, et qui n'offrent pas même la simple imitation.

Demi-Jeu, A demi-jeu. Terme de musique instrumentale qui indique une manière de jouer tenant le milieu entre le *fort* et le *piano*.

Demi-Ton. Intervalle de musique valant à peu près la moitié d'un ton. Il y a deux sortes de demi-tons, le demi-ton diatonique, c'est celui qui existe d'une phrase à l'autre, comme d'*ut* à *ré bémol*, et le demi-ton chromatique, qui existe d'une note à la même note subissant une altération.

Demi-Mesure. Espace de temps qui dure la moitié d'une mesure. Il n'y a proprement de demi-mesure que dans les mesures dont les temps sont en nombre pair. Car dans la mesure à trois temps, la première demi-mesure commence avec le temps fort, et la seconde à contre-temps ; ce qui les rend inégales.

Demi-Pause. Caractère de musique qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une demi-mesure à quatre temps, ou d'une blanche. Comme il y a des demi-mesures de différentes valeurs, et que celle de la demi-pause ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une mesure que quand la mesure entière vaut une ronde, à la différence de la pause entière qui vaut toujours exactement une mesure grande ou petite.

Demi-Soupir. Caractère de musique qui marque un silence, dont la durée est égale à celle d'une croche ou de la moitié d'un soupir.

Demi-Temps. Valeur qui dure exactement la moitié d'un temps. Il faut appliquer au demi-temps, par rapport au temps, ce que nous avons dit précédemment de la demi-mesure par rapport à la mesure.

Denis d'or. C'est le nom d'un clavecin à pédales inventé dans la première moitié du siècle dernier. On prétend que cet instrument imitait presque tous les instruments à cordes et à vent, de cent trente manières.

Désaccorder. Détruire l'accord d'un instrument. On désaccorde un piano en frappant trop fort et d'une manière inégale sur les touches. On désaccorde un violon en tournant les chevilles à droite ou à gauche, sans donner aux cordes le degré de tension qu'exige l'accord. De grandes secousses, le dérangement des tuyaux, la poussière, le duvet de la peau des registres, et tous les corps étrangers qui s'introduisent dans les tuyaux, désaccordent l'orgue.

Descendre. C'est baisser la voix, c'est faire succéder les sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas.

Dessin. C'est l'invention et la conduite du sujet, la disposition de chaque partie et l'ordonnance générale du tout. Ce n'est

pas assez de faire de beaux chants et une bonne harmonie, il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage. C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties, que consiste la perfection du dessin, et c'est surtout sous ce rapport que l'illustre Mozart a fait preuve d'intelligence et de goût. Son *Requiem*, sa *Clémence de Titus*, ses *Noces de Figaro*, sont, dans trois genres différents, trois chefs-d'œuvre de dessin également parfaits. Cette idée du dessin général d'un ouvrage s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose : ainsi, on dessine un air, un duo, un chœur.

Dessiner. Faire le dessin d'une pièce ou d'un morceau de musique.

Dessus. La plus aiguë des parties vocales de la musique. Le dessus est chanté par les femmes, les enfants et les soprani italiens.

Le diapason du dessus est ordinairement de deux octaves. C'est la seule voix qui contienne les trois espèces de registres, savoir :

Premier registre. Quatre sons de poitrine, de l'*ut* au-dessus des lignes (la clef étant celle de *sol*) jusqu'au *fa*, premier interligne.

Deuxième registre. On prend la voix de médium ou *sol* sur la seconde ligne, jusqu'à son octave.

Troisième registre. Passé le *sol*, la voix change encore et peut s'élever jusqu'à l'octave de ce *sol*, et même au *ré* qui le suit à l'aigu, ce qui formerait alors trois octaves complètes.

Le dessus se divise en premier et second dessus. Le second dessus, ou bas dessus, a deux tons de plus au grave que le premier, et son diapason ne s'élève qu'au *fa* sur la cinquième ligne.

Deux-quatre. Mesure qui contient deux noires, ou deux fois la quatrième partie d'une ronde.

Diagramme. C'était, dans la musique ancienne, la table ou le modèle qui présentait à l'œil l'étendue générale de tous les tons d'un système, ou ce que nous appelons aujourd'hui échelle, clavier.

Dialogue. Composition à deux voix ou à deux instruments qui se répondent l'un à l'autre, et qui souvent se réunissent.

Un opéra n'est en quelque sorte qu'un dialogue continuel. Les récitatifs, les chants à deux ou à plusieurs voix, les chœurs même y sont dialogués. Dans les airs, la voix dialogue souvent avec l'orchestre. L'art de faire dialoguer les voix entre elles, les instruments entre eux, et de faire concourir à la perfection du dialogue les parties vocales et instrumentales réunies, doit donc être une des principales études du compositeur dramatique.

Diapason. Nom grec de l'octave. On appelle aussi de ce nom l'étendue d'une voix ou d'un instrument.

Diapason. Petit instrument d'acier qui donne le son d'après lequel on accorde tous les autres instruments. — Il y a aussi un jeu d'orgue qui porte le nom de diapason.

Diapason cum diapente. La douzième.

Diapason cum diatessaron. La onzième.

Diapente. Nom grec de la quinte naturelle, autrement appelée *dioxie*. — Diapente est aussi un jeu d'orgue.

Diapente col ditono. La septième majeure.

Diaphonie. Par ce terme, les Grecs entendaient les dissonances, parmi lesquelles ils comptaient les tierces et les sixtes. — Dans les onzième et douzième siècles, le mot diaphonie indiquait la voix de soprano, et après l'invention de l'harmonie, ce nom désigna une composition à deux parties.

Diaspasma. C'était, chez les anciens, une pause entre les différents vers d'un chant.

Diastaltique. Dans la musique grecque ancienne, il désignait le sublime.

Diastème. Nom grec de l'intervalle simple, par opposition à l'intervalle composé qu'on appelait *système*.

Diatessaron. Nom grec de la quarte naturelle.

Diatonique. Le genre diatonique procède par tons et par demi-tons naturels, c'est-à-dire sans altération. Ainsi, les deux demi-tons qui se trouvent dans la gamme sont du genre diatonique; et la gamme, soit en montant, soit en descendant, se nomme gamme ou échelle diatonique.

Quoique, dans le genre diatonique, le moindre intervalle soit d'un degré conjoint, cela n'empêche pas que les parties ne puissent procéder par de plus grands intervalles, pourvu qu'ils soient tous pris sur des degrés diatoniques.

Le mot diatonique vient du grec, *dia* (par), et *tonos* (ton), c'est-à-dire passant d'un ton à un autre.

Diaule. Flûte double des anciens Grecs, appelée ainsi par opposition à *monaule*, qui était la flûte simple.

Diavolo (Cadenza del). Nom que l'on donnait autrefois à une espèce de trille extraordinaire pratiqué sur le violon, et qui consistait dans une note tenue par le doigt annulaire, sur laquelle frappait le petit doigt, pendant que les deux premiers doigts exécutaient des notes différentes sur la corde voisine. La grande difficulté que présente pour les doigts l'exécution de ces divers mouvements a fait donner à ce trille le nom de *cadenza del diavolo*, trille du diable.— On prétend que ce trille a été inventé par Tartini, et quelques auteurs parlent même d'un rêve qui est relatif à cette invention.

Diazeuxis. On appelait ainsi, dans la musique des anciens, la disjonction des deux tétracordes successifs qui n'étaient pas unis au moyen du même son.

Dicorde. Instrument des peuples de l'antiquité, particulièrement des Égyptiens. Il avait la forme d'un luth aplati, avec un long manche, et il était formé de deux cordes.

Dieuseugmenon. Nom du quatrième tétracorde du système grec.

Dieuseugmenon diatonos. Nom grec de notre *ré;* clef de violon au-dessous des lignes.

Didascolos cyclidos. Nom grec de celui qui instruisait les chanteurs du chœur.

Didyméennes. C'étaient des fêtes grecques dans la ville de Milet (Asie Mineure), où Apollon avait un temple qu'on appelait Didyméon. A l'occasion de ces fêtes avaient lieu des luttes musicales.

Dièse. Caractère de musique qui est formé par deux petites lignes verticales coupées par deux lignes horizontales, et indique qu'il faut élever d'un demi-ton la note devant laquelle il se trouve. Il y a deux manières d'employer le dièse : l'une accidentelle, quand dans le cours du chant on le place à gauche d'une note ; dans ce cas il n'altère que la note qu'il touche et les notes du même nom qui se trouvent dans la même mesure. Si le dièse est placé sur la dernière note de la mesure, et si la mesure suivante a pour première note la même note, le dièse comptera alors aussi pour celle-ci, mais après il n'aura plus de valeur. L'autre manière est d'employer le dièse à la clef, et alors il n'est plus accidentel, mais essentiel au ton du morceau

de musique auquel il est appliqué. C'est pourquoi il agit dans la suite du morceau, et sur toutes les notes du même nom, à moins que ce dièse ne soit détruit accidentellement par le bécarre, ou que la clef ne vienne à changer.

Diéser. C'est armer la clef de dièses pour changer l'ordre et le lieu des demi-tons majeurs, ou donner à quelque note un dièse accidentel, soit pour le chant, soit pour la modulation.

Dilettante. Amateur de musique. Ce mot a passé de la langue italienne dans la langue française.

Dimension. Autrefois les instruments étaient ordinairement divisés d'après les quatre voix humaines principales. C'est pourquoi ils avaient quatre dimensions différentes. Les instruments modernes ont, eux aussi, en général, leurs différentes dimensions, et en Allemagne le trombone les conserve encore toutes quatre. Celle du *soprano* est cependant très-rare.

Diminué. L'intervalle diminué est tout intervalle mineur dont on retranche un demi-ton par un dièse à la note inférieure, ou par un bémol à la supérieure. A l'égard des intervalles justes que forment les consonnances parfaites, lorsqu'on les diminue d'un demi-ton, on ne doit pas les appeler *faux*, comme on faisait autrefois, mais *diminués*.

Diminuendo, En diminuant. C'est passer du *fort* au *piano* et du *piano* au *pianissimo*, par une gradation insensible, en adoucissant les sons, soit sur une tenue, soit sur une suite de notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint le point qui sert de terme au *diminué*, on s'arrête pour finir le morceau de musique ou pour reprendre le jeu ordinaire.

Diminution. Division d'une note longue en plusieurs notes de moindre valeur. Après avoir varié en croches un air écrit en blanches et en noires, on fait une nouvelle *diminution* en donnant une variation en doubles-croches.

Dinamica. Doctrine du mouvement des voix.

Dionysies arcadiques. Fêtes des anciens Romains, dans lesquelles la jeunesse récitait des pièces théâtrales accompagnées de musique.

Direct. Un intervalle direct est celui qui fait un harmonique quelconque sur le son fondamental qui le produit. Ainsi, la quinte, la tierce majeure, l'octave et leurs répliques, sont rigoureusement les seuls intervalles directs; mais, par extension, l'on appelle encore intervalles directs tous les autres, tant con-

sonnants que dissonants, que fait chaque partie avec le son fondamental pratique qui est ou doit être au-dessous d'elles.

L'accord direct est celui qui a le son fondamental au grave, et dont les parties sont distribuées, non pas selon leur ordre le plus naturel, mais selon leur ordre le plus rapproché.

Le mouvement direct, ou semblable, est celui que font deux parties qui montent ou descendent en même temps.

Dis. C'est ainsi que les Allemands désignent quelquefois le ton de *mi* B.

Discant ou Déchant. C'est-à-dire double chant. C'était, dans nos anciennes musiques, cette espèce de contre-point que composaient sur-le-champ les parties supérieures, en chantant impromptu sur le ténor ou la basse.

Discord. Qui n'est pas d'accord : un violon discord, un piano discord.

Discordant. On appelle ainsi tout instrument dont on joue et qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute partie qui ne s'accorde pas avec les autres.

Discorder. Être discordant.

Disdiapason. Double octave : on donne aussi ce nom à un jeu d'orgue.

Disjoint. Les intervalles disjoints sont ceux dont les sons qui les composent ne se suivent pas immédiatement, mais sont séparés par des degrés intermédiaires, comme *ut*, *mi*, *fa*, *la*.

Disposition. Ce mot désigne un certain degré de faculté innée pour apprendre une chose. *Il a des dispositions pour la musique*, signifie il possède les dons de la nature pour faire des progrès en s'appliquant à cet art.

Dissonance. On entend en général par ce mot un intervalle qui cause à l'oreille une sensation plus ou moins fâcheuse. Cependant la dissonance n'exclut pas complétement les sensations agréables. Ménagée avec goût, elle embellit la composition, et fait disparaître cette monotonie fatigante qui résulterait de la continuité d'accords consonnants.

Aux intervalles dissonants appartiennent : 1° la quarte naturelle, si elle est un retard de la tierce ; 2° la quinte diminuée avec son renversement, la quarte augmentée ; 3° la quinte augmentée et la quarte diminuée ; 4° la sixte augmentée ; 5° toutes les secondes et les septièmes ; 6° toutes les neuvièmes ; 7° la onzième et la treizième.

Dithyrambes. Danses accompagnées de chant et de musique instrumentale, exécutées en l'honneur de Bacchus.

Dithyrambique. C'était, dans l'ancienne musique grecque, un certain style qu'on appelait aussi *bachique*, parce qu'il était dédié à Bacchus. Selon quelques théoriciens, ce style était caractérisé par l'emploi des sons moyens du système.

Diton. Tierce majeure.

Dittonklasis. Nom donné par le mécanicien Muller, de Vienne, à un clavecin inventé par lui en 1800. Cet instrument était composé de deux claviers dont les cordes étaient accordées à l'octave l'une de l'autre : il s'y trouvait aussi une lyre avec des cordes de boyau.

Divertissement. C'est un terme générique dont on se sert pour désigner tous les petits poëmes mis en musique pour des fêtes particulières, et les danses mêlées de chant qu'on plaçait à la fin des opéras.

Divertissement. Morceau de musique d'un genre léger et facile, composé pour un ou plusieurs instruments. Le divertissement n'est quelquefois qu'une suite d'airs connus ajustés les uns aux autres et mêlés de variations. Nous avons de très-agréables *divertissements* de Viotti, de Beriot, pour piano et violon, de H. Herz, de Thalberg, de Prudent, de Doehler, de H. Bertini, pour piano.

Divertissement. On appelle aussi divertissement les passages de la fugue d'école qui servent de transitions pour promener le sujet principal dans différents tons.

Divisarium. Nom latin du quatrième tétracorde du système des Grecs.

Divisi (divisés). Lorsque ce mot se trouve dans les parties des premiers violons, au-dessus de passages entiers écrits avec leur octave, il signifie que l'exécution de ces passages est divisée en deux, c'est-à-dire que l'un des exécutants joue les notes supérieures de l'octave, et l'autre les notes inférieures.

Division des rapports. Les intervalles peuvent être classés sous trois espèces de divisions différentes, savoir : la division *arithmétique*, la division *harmonique* et la division *géométrique.* Les deux premières ont entre elles ceci de commun, que le nombre majeur est attribué au son fondamental, et occupe la première place dans le calcul.

Dixième. Intervalle qui comprend dix sons, ou la tierce de

l'octave. En harmonie, la dixième est toujours considérée comme la tierce et porte toujours ce nom, excepté 1° dans la basse chiffrée, quand la neuvième monte à la tierce ; on la marque alors avec un dix, et on l'appelle un dixième ; 2° dans le contre-point double, attendu que le renversement de l'intervalle de tierce est différent de celui de la dixième.

Dix-huitième. Double octave de la quarte.

Dix-septième. Double octave de la tierce.

Dix-neuvième. C'est la double octave de la quinte.

Docteur en musique. Les dignités académiques de la musique ne se trouvent que dans deux universités, dans celle d'Oxford et dans celle de Cambridge, en Angleterre. Le titre de *bachelier* est le grade inférieur de ces dignités, et le titre de *docteur* en est le grade supérieur.

Doigter. C'est faire marcher d'une manière convenable et régulière les doigts sur quelque instrument, et notamment sur l'orgue et le piano, pour en jouer le plus facilement et le plus nettement qu'il est possible. Sur les instruments à manche, tels que le violon et le violoncelle, la plus grande règle du *doigté* consiste dans les diverses positions.

Dolce (doux). Ce mot, placé sous une phrase de chant, indique une manière d'exécuter douce, moelleuse, expressive, gracieuse et caressante, qui n'exclut pas une certaine vigueur dans le son, sans le porter néanmoins au delà du *mezzo forte.*

Dominante. C'est, des trois notes essentielles du ton, celle qui est une quinte au-dessus de la tonique. La tonique et la dominante déterminent le ton ; elles y ont chacune la fondamentale d'un accord particulier, tandis que la médiante, qui constitue le mode, n'a point d'accord à elle, et fait seulement partie de celui de la tonique.

On a donné ce nom de dominante à la quinte du ton, attendu qu'elle domine toujours et s'emploie dans une infinité d'accords qui n'admettent pas la tonique.

Dominante. C'est, dans le plain-chant, la note que l'on rebat le plus souvent, à quelque degré que l'on soit de la note finale.

Le premier ton du plain-chant a sa dominante à la quinte de la finale,

Le second à la tierce mineure,

Le troisième à la sixte mineure,

Le quatrième à la quarte,

Le cinquième à la quinte,
Le sixième à la tierce majeure,
Le septième à la quinte,
Et le huitième à la quarte.

C'est la diversité des dominantes qui, jointe aux cordes mélodiques parcourues par la modulation depuis la finale du ton jusqu'à sa dominante, et *vice versâ*, donne à chacun des huit tons du plain-chant le caractère de tonalité qui lui est propre.

Dongolah (Musique des habitants de). La mélodie du chant des habitants de Dongolah, dans l'intérieur de l'Afrique, est plutôt douce et mélancolique qu'elle n'est bruyante et gaie. L'instrument dont ils s'accompagnent est une lyre antique grossièrement fabriquée. L'effet de cet instrument est assez harmonieux; il se tient et se pince de la main gauche. Une courroie, attachée aux deux branches de l'instrument, sert à le soutenir et à appuyer le poignet, tandis que les doigts agissant de la main droite frappent les cordes avec un plectrum.

Doquet ou **Toquet**. Nom que l'on donne à la quatrième partie de trompette d'une fanfare de cavalerie.

Double. Les intervalles doubles ou redoublés sont tous ceux qui excèdent l'étendue de l'octave. Double est encore un mot employé pour désigner les acteurs en sous-ordre qui remplacent les premiers sujets dans les rôles que ceux-ci quittent pour indisposition ou pour d'autres motifs.

Doubler. Les premiers acteurs sont doublés par les seconds, et ceux-ci par les troisièmes, en sorte que, quelque accident qui arrive, un opéra peut toujours être représenté tant bien que mal. — Dans la musique à plusieurs parties, *doubler* veut dire reproduire plusieurs sons dans un.

Doubles-Mains. Mécanisme aussi simple qu'ingénieux, que l'on adapte aux nouvelles orgues à un clavier, et au moyen duquel, en baissant une touche, on fait baisser en même temps celle de l'octave en dessus. Comme l'action de la double-main est réciproque, si l'on fait parler l'octave de la touche haute, la touche qui lui correspond au grave parlera aussi. Le clavier de l'orgue est divisé en deux parts égales qui ont chacune leur mécanisme particulier, en sorte que, dans quelque position que les mains de l'organiste se trouvent, tout le clavier est occupé. Sont-elles réunies au centre, les octaves extrêmes se font entendre; sont-elles écartées, les mécanismes agissent sur le milieu.

Les doubles-mains sont à la disposition de l'organiste au moyen d'un registre ; il s'en sert au besoin pour renforcer les effets.

Doublette. Jeu d'orgue compris parmi les jeux de mutations. Il est d'étain, et sonne l'octave du prestant. Ce jeu n'est que d'une octave, et reprend par conséquent d'octave en octave.

Douzième. Intervalle de douze sons, ou la quinte de l'octave : il conserve toujours le nom de quinte, dans quelque distance qu'il se trouve. Ce n'est que dans le contre-point double qu'il porte le nom de douzième.

Drame lyrique. (Voyez Opéra.)

Dramatique. Cette épithète se donne à la musique imitative, propre aux pièces de théâtre, et destinée à exprimer les divers mouvements du cœur humain.

Duettino. Ce mot italien désigne une composition musicale à deux parties obligées, ordinairement très-courte et travaillée sans beaucoup d'art.

Dulcion. C'était, dans les seizième et dix-septième siècles, le nom du basson, qui n'était alors composé que de quatre pièces avec deux clefs, et qui avait quatre dimensions différentes.

Duo. Composition musicale à deux parties obligées. Le duo vocal est presque toujours accompagné par l'orchestre, ou un instrument, tel que le piano, la harpe, la guitare. Le duo instrumental n'est composé que de deux parties récitantes.

Les mêmes sentiments, les mêmes situations qui, dans l'opéra, animent *l'air*, donnent lieu aux *duos*, aux *trios*, aux *quatuors*. Ce sont des tableaux à plusieurs personnages conçus d'après les mêmes principes et les divers plans; les détails de l'air, les images même qu'il nous représente, conviennent parfaitement à tous ces morceaux, qui, dans un cadre plus étendu, ne sont pour ainsi dire que des airs à plusieurs voix. La seule différence que l'on y remarque, c'est que le concours des interlocuteurs animant le discours musical, le compositeur ne se trouve point obligé de recourir si souvent au chant instrumental, aux traits d'orchestre, pour faire reposer le chanteur et lui donner le temps de prendre haleine.

Dur. On appelle ainsi tout ce qui blesse l'oreille par son âpreté : il y a des voix dures et glapissantes, des instruments aigres, durs, des compositions dures. La dureté du bécarre lui fit donner autrefois le nom de B dur; il y a des intervalles durs dans la mélodie. Tel est le progrès diatonique des trois temps,

soit en montant, soit en descendant, et telles sont en général toutes les fausses relations. La dureté prodiguée révolte l'oreille et rend une musique très-désagréable ; mais ménagée avec art, elle sert au clair-obscur et ajoute à l'expression.

Durantistes. A l'époque où Léo et Durante dirigeaient à Naples, l'un le conservatoire de la *Pieta*, l'autre celui de *Sant-Onafrio*, il s'était formé deux partis, celui des *Durantistes* et celui des *Léistes*, qui soutenaient chacun un système différent sous le rapport de la composition musicale : les premiers étaient pour la modulation et l'effet, les seconds pour la richesse des accords. Le premier parti triompha.

Dutka. Double-flûte des paysans russes, composée de deux roseaux d'inégale longueur, percés chacun de trois trous.

E.

E. Troisième note de la gamme diatonique, et cinquième de la gamme diatonico-chromatique, appelée dans le solfége *mi*. En Italie, on la nomme aussi *e*, *la*, *mi*.

Ecbole. C'était, dans la plus ancienne musique grecque, un accident qui élevait de cinq quarts de ton la note devant laquelle il était placé.

Échelle. C'est le nom qu'on a donné à la succession diatonique des sept notes, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, de la gamme notée, parce que ces notes se trouvent rangées en manière d'échelons sur les portées de notre musique.

Cette énumération de tous les sons diatoniques de notre système, rangés par ordre, que nous appelons *échelle*, les Grecs l'appelaient dans le leur diagramme, *diagramma*, c'est-à-dire par lettres, attendu qu'ils représentaient leurs diverses échelles de sons par les lettres de leur alphabet. Ils avaient plusieurs diagrammes : le plus usité dans la pratique était le tétracorde, parce que, en effet, cette échelle n'était composée que de quatre sons ; et, pour former de plus grands diagrammes, ils ajoutaient plusieurs tétracordes l'un à l'autre, et répétaient ainsi ces quatre sons de tétracorde en tétracorde, comme nous le faisons d'octave en octave.

Échelette ou Régale. Instrument composé de différentes

lames de bois dur qui répondent aux différents tons de la gamme, et qu'on touche avec une petite boule d'ivoire attachée à une petite baguette.

ÉCHO. Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, et qui se répète et se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du grec *echos*, son. On appelle aussi écho le lieu où la répétition se fait entendre.

Le nom d'écho se transporte en musique à ces sortes d'airs ou de pièces dans lesquelles, à l'imitation de l'écho, on répète une ou plusieurs fois certains passages en diminuant chaque fois l'intensité du son. C'est sur l'orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cause de la facilité qu'on a de faire des échos sur le positif.

ÉCLEPSIS. Intervalle descendant.

ÉCLISSES. Petites planches minces sur lesquelles reposent les tables des violons, des basses, des guitares, etc.

ÉCLYSE. C'était, dans l'ancienne musique grecque, un accident qui faisait baisser une note de trois quarts de ton.

ECMÉLIE. Du grec *ex* et *melos*, son sans mélodie, ou voix parlante, par opposition à *emmélie*, du grec *eu* et *melos*, qui signifie le son du chant. Emmélie est aussi le nom d'une certaine danse introduite dans la tragédie.

ÉCOLE. Comme il y a en peinture différentes écoles, il y en a en architecture, en musique, et généralement dans tous les beaux-arts. En musique, par exemple, tous ceux qui ont suivi le style d'un grand maître, peuvent être regardés comme appartenant à l'école de ce maître; on désigne encore par le terme d'école la réunion de tous les maîtres d'un pays. Ainsi, l'on dit l'*école française*, l'*école italienne*, l'*école allemande*.

Les musiciens illustres voyageant dans toute l'Europe, les communications établies entre les virtuoses, l'échange continuel des œuvres qui, dans chaque pays, ont acquis de la célébrité, sont autant de raisons pour que la musique étende partout ses progrès dans des proportions égales. Les découvertes ne sont plus des mystères que des maîtres jaloux ne révélaient qu'à un petit nombre de disciples. L'art est partout le même, et le terme de musique française ne s'applique plus maintenant qu'aux compositions qui ont vu le jour avant la venue de Gluck. Les trois écoles principales ont néanmoins conservé chacune un caractère particulier. L'école allemande se distingue par une harmonie savamment travaillée, unie à des chants pleins de force

et d'expression ; l'école italienne par une mélodie toujours suave, une facture élégante ; l'école française a adopté un genre mixte, qui tient de la vigueur allemande et de la grâce italienne.

Un morceau d'école est une composition dans laquelle on s'est attaché plus particulièrement aux effets de l'harmonie qu'aux grâces du chant.

Écosse (La musique en). On peut diviser la musique primitive de l'Écosse en guerrière, pastorale et joyeuse. La première consistait en des marches que l'on exécutait en présence des généraux d'armée, et par lesquelles on rappelait les combats qu'ils avaient dirigés. Ces morceaux de musique étaient appelés *pibrock.* Tout y respirait une telle fureur d'enthousiasme, que l'auditeur, irrésistiblement entraîné, s'abandonnait aux sentiments d'excitation héroïque que lui inspiraient ces chants.

Le caractère de la musique pastorale était bien différent. Les accents en étaient mélancoliques et gracieux, les modulations naturelles et les mouvements lents. — La musique dite *joyeuse* consiste aujourd'hui en contredanses et en valses, qui ont un caractère et une expression tout particuliers, lorsque ces morceaux sont exécutés par des artistes habiles. Ils sont ordinairement composés de deux reprises qui comprennent chacune huit ou douze mesures.

Les instruments employés par les Écossais sont la harpe, le *cruth* et la musette. La musette surtout est devenue l'instrument national des montagnards écossais, qui s'en servent dans les fêtes champêtres et même dans les batailles, et alors ils la joignent au tambour. — La musette écossaise diffère un peu de la nôtre. Elle est ordinairement composée de trois bourdons et d'un chalumeau percé de huit trous, dont sept placés en dessus et un en dessous. L'échelle la plus basse du chalumeau est formée par les sons *sol, la, si, do, ré, mi, fa, sol.* Le premier bourdon fait entendre un *sol* grave, le second donne un *si*, et le troisième un *sol* à l'octave au-dessus de celui que fait entendre le premier. Cet accord imparfait forme l'accompagnement continu des airs naïfs que les montagnards jouent sur leur instrument.

Edicomos. Danse accompagnée de chant chez les anciens Grecs.

Ediles. C'était, au temps des premiers empereurs romains, le nom de certains magistrats ou censeurs, qui, outre l'inspection des édifices publics dont ils étaient chargés, devaient aussi exa-

miner et approuver toutes les comédies et les compositions musicales avant leur représentation.

Effet. Impression agréable et forte que produit une excellente musique sur l'oreille et l'esprit des auditeurs.

Il n'y a que le génie qui trouve les grands effets. C'est le défaut des mauvais compositeurs d'entasser parties sur parties, instruments sur instruments, pour trouver l'effet qui les fuit, et d'ouvrir, comme disait un ancien, une grande bouche pour souffler dans une petite flûte. Vous diriez, à voir leurs partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *effets* prodigieux; et si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite musique maigre, chétive, confuse, et plus propre à étourdir les oreilles qu'à les charmer.

L'une des parties de la musique les plus mobiles, les plus susceptibles des vicissitudes du temps, c'est l'effet. Comme il n'est rien par lui-même, mais seulement par une impression produite sur les organes, il existe à différents degrés selon que ces organes ont plus ou moins de délicatesse et de culture, selon qu'ils ont été frappés plus ou moins habituellement par des émotions antérieures, et que l'exercice, ou, si l'on veut, l'expérience de l'oreille, a resserré ou étendu le cercle de ses sensations et de ses besoins.

Les effets sont relatifs à chaque modification du son. Ainsi l'on distinguera les effets d'intonation, les effets de rhythme, les effets d'intensité, les effets de timbre, les effets de caractère. A ces cinq espèces, il faut ajouter encore ceux qui naissent de l'harmonie ou de la réunion de plusieurs sons. On nomme ***effets simples*** ceux qui proviennent d'une seule de ces causes, et ***effets composés*** ceux qui proviennent de deux ou de plusieurs causes à la fois.

Les effets sont à la musique ce que les figures sont au discours oratoire. On doit donc donner les mêmes avis en ce qui concerne leur emploi. Le premier est de ne point trop les prodiguer, parce qu'ils ne tardent pas à produire la fatigue et le dégoût; le second est de les employer avec adresse, de manière à ce qu'ils puissent être bien sentis. — Le conseil le plus sage que l'on puisse donner aux jeunes compositeurs, est d'attendre, pour employer les effets, qu'ils aient acquis de l'expérience; autrement ils doivent être sûrs d'en produire de tout différents de ceux qu'ils s'étaient proposés.

Effort. Défaut qui est, dans le chant vocal, le contraire de

l'aisance. On le fait par une contraction violente de la glotte. L'air, poussé hors des poumons, s'élance dans le même temps, et le son semble alors changer de nature. Il perd la douceur dont il était susceptible et acquiert une dureté fatigante pour l'auditeur. L'effort défigure les traits du chanteur, le rend vacillant dans l'intonation, et souvent l'en écarte.

ÉGAL. Nom donné par les Grecs au système d'Aristoxène, parce que cet auteur divisait généralement chacun de ses tétracordes en trente parties égales.

ÉGALITÉ. C'est une des qualités les plus essentielles de la voix. Il n'en est point qu'on puisse appeler belle, si tous les sons qu'elle peut rendre, dans l'étendue qui lui est propre, ne sont entre eux d'une parfaite égalité.

L'égalité est un don rare de la nature ; mais l'art peut y suppléer, lorsqu'il s'exerce de bonne heure sur un organe que l'âge n'a pas raidi.

EGERSIS. Hymne que les nouveaux mariés chantaient à leur lever, en Grèce.

ÉGYPTIENS (Musique des). S'il faut en croire quelques écrivains dont le témoignage mérite d'être pris en sérieuse considération, c'est aux Phéniciens (voir PHÉNICIENS) que les Égyptiens empruntèrent leur système musical. On peut induire ce fait d'une table de Démétrius de Phalère, d'où il résulte positivement que les sept voyelles servaient à ces peuples de caractères de musique, et même de sons pour solfier. On a trouvé, en Égypte et en Phénicie, des inscriptions mystérieuses qui renferment des invocations musicales adressées aux sept planètes. Chaque planète est désignée par un mot composé de sept voyelles, et commençant par la voyelle consacrée à la planète invoquée. Ces invocations, qui comprennent les sept modes diatoniques, sont très-précieuses en ce qu'elles prouvent l'existence de ces modes et leur application dans l'antiquité la plus reculée.

Les prêtres de l'Égypte, dit un ancien auteur, chantent les dieux par les sept voyelles qu'ils font résonner. Ce son leur tient lieu, par son harmonie, de la flûte et de la lyre.

Lors même que les Égyptiens secouèrent le joug des rois pasteurs, il ne paraît pas qu'ils aient renoncé à cette manière d'écrire et de chanter la musique. On sait que ce peuple avait le plus grand éloignement pour les nouveautés, quelles qu'elles fussent. Aussi les changements apportés dans le gouvernement

n'exercèrent qu'une faible influence sur la forme du système musical. Le peuple avait l'habitude de certains chants qu'il eût été dangereux de vouloir lui ôter.

Le mode phénicien, appelé *lyn*, était fort usité en Égypte sous le nom de *monet*, qui n'était qu'une autre épithète donnée à la lune, à cause des mois que cet astre mesure dans son cours. Athénée rapporte qu'on se servait, pour accompagner les vers nuptiaux, d'un instrument nommé *mon-aule*, c'est-à-dire en égyptien une flûte sur le mode *monet* ou lunaire.

D'ailleurs, les prêtres égyptiens gardaient le souvenir des troubles civils qui, après avoir ravagé la terre, avaient causé si longtemps l'asservissement de leur pays, et la prudence leur conseillait de ne pas laisser à la disposition du vulgaire des connaissances dont il pouvait faire un usage funeste. Ils ensevelirent donc dans le secret des sanctuaires les principes de toutes les sciences, et ne représentèrent aux yeux que des symboles assez ingénieux pour piquer la curiosité, mais jamais assez clairs pour être percés dans de longues méditations et des initiations de plus en plus difficiles à obtenir.

Ainsi les principes de la musique, comme ceux de toutes les autres sciences, étaient renfermés avec soin dans les sanctuaires de l'Égypte. Ce fut dans ces sanctuaires qu'Orphée les connut, et que Pythagore mérita de les recevoir après Orphée.

Il nous est parvenu quelques fragments de musique qu'on présume avoir appartenu aux Égyptiens. Il en est un surtout que le savant Burette a déchiffré sur la note grecque. Il en attribue les paroles à un certain poëte nommé Dyonisius Iambes, qui fut presque contemporain d'Aristote. Mais on ne saurait penser qu'un poëte aussi obscur ait composé une mélodie aussi belle, et qui répond si bien à l'idée que les anciens nous ont donnée des chants religieux de l'Égypte.

Ce morceau antique est en mode solaire, c'est-à-dire que sa tonique naturelle est la corde *mi*.

Comme nous l'avons vu plus haut, Orphée et Pythagore empruntèrent à l'Égypte son système musical et l'enrichirent de perfectionnements nombreux. (Voir à ce sujet l'article Grèce.)

E la. C'était, dans l'ancien solfége, le *mi*, clef de violon, quatrième espace, qu'on chantait sur la syllabe *la*.

E la fa. Ancienne dénomination du *mi b*, dont les Italiens se servent encore.

E LA MI. C'était, dans l'ancien solfége, le *mi*, clef de basse, troisième espace, et le *mi*, clef de violon, première ligne, qu'on chantait tantôt sur la syllabe *la*, et tantôt sur la syllabe *mi*.

ÉLÉGIE. Genre de poésie composée sur des sujets d'un caractère triste et mélancolique, et accompagnée d'un chant analogue, tel que le *Lac* de Niédermeyer. Chez les anciens, Ovide, Horace, Catulle, et chez nous Millevoye et André Chénier, ont laissé des chefs-d'œuvre dans ce genre de poésie.

ÉLÉMENT. Le mot *élément*, pris en général comme matière technique de l'art, indique l'ensemble de tous les sons possibles, aigus ou graves.

Les éléments, dans leur signification particulière, sont les premières notions de l'enseignement, tant pour la lecture musicale que pour le chant.

ÉLÉMENT MÉTRIQUE. C'est une partie de la mesure résultant de la division d'un temps en deux ou trois notes de même valeur. Par conséquent, les éléments métriques de la mesure à deux temps sont des quarts de ronde, c'est-à-dire des noires. Dans la mesure à deux-quatre, ce sont des huitièmes, c'est-à-dire des croches.

ÉLÉVATION. L'élévation de la main ou du pied, en battant la mesure, sert à marquer le temps faible, et s'appelle proprement *levé*.

On donne aussi le nom d'élévation à certains motets qu'on chante pendant le sacrifice de la messe, au moment où le prêtre élève l'hostie, comme : *O salutaris hostia*. La sonate qu'on exécute en ce moment sur l'orgue s'appelle aussi *élévation*.

ÉLICON. Monocorde des anciens Grecs, avec plusieurs accords à l'unisson.

ÉLICON DE PTOLÉMÉE. C'était le nom d'une figure de géométrie par laquelle Ptolémée faisait connaître les différents intervalles avec leurs rapports.

ÉLINE. Nom grec de la chanson des tisserands.

ELLIPSE. Suppression d'un accord que réclame l'harmonie régulière.

ÉLODICON. Instrument inventé, il y a environ vingt ans, par M. Eschembach. Le principe de cet instrument consiste à faire vibrer, non des cordes tendues, mais des lames métalliques au moyen d'un soufflet. On y avait réuni les effets du clavicorde avec ceux de l'orgue. C'est le même principe de vibration des

lames métalliques par l'action de l'air, qu'on a reproduit depuis dans plusieurs autres instruments.

Embaterie. Marche spartiate en allant à la charge.

Embouchure. La partie des instruments à vent que l'on met contre les lèvres ou dans la bouche pour en jouer. Chaque instrument à vent a son embouchure particulière; celles de la trompette, du cor, du trombonne, du basson, sont de même nature, dans des proportions différentes. Ces embouchures ressemblent assez à un petit entonnoir. La flûte s'embouche par un trou ovale fait à l'instrument même, le flageolet par un bec, la clarinette par un bec qui porte une anche. Le hautbois, le cor anglais, ont une anche pour embouchure.

Comme c'est de la manière de gouverner l'embouchure que dépend la qualité du son, on dit qu'un corniste, un flûtiste, a une belle embouchure, quand il tire de beaux sons de cet instrument.

Emidiapente. Quinte diminuée.

Emiditon. Tierce mineure.

Emploi. On dit au théâtre qu'un acteur a l'emploi de ténor, de baryton, de basse, pour dire qu'il joue et chante tous les rôles écrits pour le ténor, le baryton ou la basse.

Empoongwa. La musique des habitants d'Empoongwa, dans l'intérieur de l'Afrique, est encore dans un état de barbarie. L'*enchombre*, le seul instrument qui leur soit particulier, ressemble à la mandoline. Il a cinq cordes faites de racines de palmier. Le manche se compose de cinq morceaux de bambou auxquels les cordes sont attachées. En faisant tourner les bambous, l'instrument s'accorde facilement, mais non pas d'une manière très-solide. On le joue avec les deux mains. Les sons, assez agréables d'ailleurs, offrent peu de variété.

Dans son voyage à Empoongwa, M. Bowdich rencontra un musicien nègre de la contrée, aussi dégoûtant par son aspect que sa musique était étonnante. Il avait une harpe montée de huit cordes faites avec les racines fibreuses du palmier, dont le son était harmonieux et rond. Il parcourait avec agilité un grand nombre de notes, et faisait monter sa voix au delà de la harpe. Tout à coup il commença avec force l'*Alleluia* de Haendel. Entendre ce chœur au milieu des déserts de l'Afrique, dit M. Bowdich, et l'entendre exécuter par un pareil être, produisit sur moi un effet extraordinaire.

Enchiridion. Manuel.

Encomiaque. Style des anciens Grecs, destiné aux hymnes et aux louanges.

Endématie. C'était l'air d'une sorte de danse particulière aux Argiens.

Enharmonique. Le genre enharmonique est le passage d'une note à une autre, sans que l'intonation de la note ait été changée d'une manière sensible. L'accord de septième diminuée est celui qui produit le plus naturellement le genre enharmonique, puisqu'il peut se présenter sous quatre faces différentes sans qu'il y ait eu de changement sensible dans l'intonation.

Ensemble. C'est le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entre elles et avec le tout. Ce terme s'applique encore à l'exécution, lorsque les concertants sont si parfaitement d'accord, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, qu'ils semblent tous être animés d'un même esprit. La société des concerts du Conservatoire offre presque toujours cet ensemble merveilleux.

Ensemble (Morceaux d'). Ce sont tous les morceaux dramatiques exécutés par plus d'une voix. Ainsi, les duos, les trios, quatuors, quintetti, sextuors, etc., sont des morceaux d'ensemble, pourvu que chaque partie y soit distincte, dialogue avec les autres, et soit exécutée par une seule voix. Les chœurs, quoique composés de plusieurs parties, ne sont pas qualifiés de morceaux d'ensemble.

Enthousiasme. Exaltation de l'âme qu'on ne saurait définir. Dans cet état, une production musicale marche avec la plus grande facilité. Les idées, pour ainsi dire, accourent en foule, se dessinent et se disposent avec la rapidité de l'éclair, de façon que, sans songer aux règles, tout se trouve placé dans le plus bel ordre.

Entr'acte. Espace de temps qui s'écoule entre la fin d'un acte d'opéra et le commencement de l'acte suivant, et durant lequel l'action est suspendue. On donne aussi ce nom à ce morceau de musique instrumentale qu'on exécute dans l'intervalle de deux actes d'un opéra, d'une tragédie, d'un ballet et d'une comédie.

Entrée. Partie d'un ballet, laquelle y produit le même effet que les scènes dans les ouvrages dramatiques. L'on dit : *danser une entrée*, comme on dit *jouer une scène*, *chanter un air*.

Entrée est aussi l'action d'un personnage qui entre sur la

scène. Il faut que la musique qui signale une entrée soit d'une couleur décidée, et présente de grands rapports avec le caractère du personnage que l'on attend.

Entrée se dit aussi du moment où chaque partie commence à se faire entendre. *Le flûtiste a manqué son entrée.*

Éolien. C'est un des modes de la musique grecque. On l'emploie encore aujourd'hui dans les mélodies des psaumes et dans le *Magnificat*. Dans le culte des protestants, plusieurs plain-chants se chantent aussi dans ce mode.

Éphésies. Fêtes célébrées par les Grecs à Éphèse, ville de l'Asie Mineure, en l'honneur de Diane. Des concours de musique avaient lieu à l'occasion de ces fêtes, auxquelles, sous le règne de l'empereur Vespasien, on en joignit d'autres appelées *Barbyliennes.*

Épicède. Nom d'une chanson funèbre des Grecs.

Épigonion. Instrument des Grecs à quarante cordes.

Épilène. Danse accompagnée de chant exécutée par les Grecs en l'honneur de Bacchus, à l'époque des vendanges.

Épimélion. Nom grec de la chanson des meuniers.

Épimélismata. Passages sur passages.

Épinette. Sorte de petit clavecin dont on se servait avant l'invention du piano.

Épinicion. Chant de victoire par lequel on célébrait chez les Grecs le triomphe du vainqueur.

Épiodie. Chanson funèbre des Grecs.

Épique. On appelle ainsi une composition musicale ne présentant qu'un tableau idéal qui plaît et charme, grâce à sa forme régulière et à sa beauté absolue, sans qu'on y remarque quelque chose de bien déterminé qui excite notre sympathie.

Épisinaphe. Les Grecs appelaient ainsi la conjonction de trois tétracordes consécutifs.

Épisode. Sous le nom d'épisode, on désigne communément ces sujets incidents qui font partie d'une composition musicale, sans cependant que leur existence soit absolument nécessaire.

Épithalame. Chant nuptial qui se chantait autrefois à la porte des nouveaux époux pour leur souhaiter une heureuse union.

Épitrite. C'était, dans la musique grecque, ce rapport d'intervalle qu'on appelle aussi *propositio sesquitertia.*

Épogodus. Nom du rapport d'intervalle 9 : 8.

EPTACORDE. Intervalle de septième. On appelle aussi eptacorde la lyre des anciens, montée de sept cordes.

ÉQUISONNANCE. C'est la consonnance de deux sons semblables entre eux, comme l'octave, la double octave, etc. L'équisonnance peut être employée sans scrupule, attendu que l'octave et la double octave produisent souvent à l'oreille la même sensation que l'unisson.

ERMOSMEMON. Les Grecs indiquaient par ce mot le sens moral de leurs morceaux de musique.

ÉROTIDIES. Fêtes des Grecs en l'honneur de Cupidon, célébrées dans la ville de Thespie, en Béotie. Elles avaient lieu tous les cinq ans sur le mont Hélicon : on y assistait à des luttes musicales.

ESPAGNE (De la musique en). Parmi les nations européennes, il n'en est point qui possède une plus belle organisation artistique que le peuple espagnol. Cependant, quelque incontestable que soit son aptitude pour la musique, l'Espagne est loin de rivaliser avec l'Italie, l'Allemagne et la France, pour le nombre et le mérite de ses compositeurs. Un concours de circonstances particulières l'a empêchée d'acquérir, sous ce rapport, le développement auquel ses heureuses facultés lui permettaient d'arriver.

Dès les premiers temps du moyen âge, la nation espagnole cultiva la musique, et le fondateur de son école est Alphonse, roi de Castille, auquel ses peuples donnèrent le nom de *Sage*.— Déjà, au quinzième siècle, Bartholomeo Romez, excellent maître de musique, à Tolède, luttait contre Franchinus, de Bologne, son rival; et Guillaume de Podio voyait son ouvrage intitulé *Ars musicorum, sive Commentarium facultatis musicæ*, et publié en 1495, balancé par celui de François Travas : *Musica practica*.— Henri de Valdarrabono composa ses *Silvas tirenas*, ou Traité sur la viole; et Melchior, de Tours, fit son *Arte della musica* en 1537. Ces ouvrages savants, profonds, ingénieux, ouvrirent de nouvelles routes à la musique sur les bords du Tage et de l'Èbre.

Mais de tous les maîtres de l'harmonie espagnole, celui qui se distingua le plus à cette époque fut François Salinas, né à Burgos, et qui, quoique aveugle dès son enfance, n'en devint pas moins, en dépit de son infortune, le premier contre-pointiste de l'Espagne, et même un des savants les plus distingués et des lit-

térateurs les plus remarquables de cette époque. Salinas consacra trente années de sa vie à la théorie de la musique. Les ouvrages de Boèce furent les principales bases de ses travaux et de ses études. Mais comme on apprend moins dans les livres des érudits que dans celui de la nature, sa doctrine est moins praticable que spéculative, et souvent elle manque de précision et de clarté.— L'Anglais Pepusch prétend qu'il a découvert le premier ce qui est l'enharmonique des Grecs.

Presque en même temps que Salinas, deux maîtres d'un mérite éminent brillèrent dans l'école espagnole : le premier est Wallis, auteur du *Traité de l'harmonie* de Ptolémée, avec les commentaires de Porphyre sur cette science ; le second est Meibonius. Meibonius poussait jusqu'au fanatisme l'admiration pour la musique des anciens.

Cristofo Moralès rivalisa avec Salinas, moins pour le mérite de ses ouvrages didactiques que par l'éclat de son talent comme compositeur. Sous ce dernier rapport, il fit faire des progrès remarquables à la musique espagnole pendant le quinzième siècle. Son motet, *Lamentabor Jacob*, religieusement conservé dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome, est chanté chaque année dans une des plus grandes solennités de l'Église.

Le meilleur harmoniste après lui fut Ludovico Vittorio, auteur de motets très-estimés : il en composa pour chacune des fêtes de l'année. Les messes dont il est l'auteur ne sont pas moins belles, et l'on remarque surtout celle appelée *Messa di Morti*, exécutée longtemps à Rome, ainsi que ses *Psaumes de la pénitence*.

Au seizième siècle, l'Espagne fut fertile en grands musiciens, dont quelques-uns rivalisent avec les plus brillantes illustrations des écoles flamande et italienne. C'est aussi à cette époque que la musique dramatique commença à être cultivée dans la péninsule ibérique; mais elle n'y jeta pas un grand éclat. Le peu d'encouragement donné par le gouvernement aux compositeurs dramatiques est la principale cause de l'infériorité du peuple espagnol sous ce rapport. — Mais en revanche la musique religieuse prit, au seizième siècle, de beaux développements, grâce aux riches dotations qu'elle reçut du clergé et de particuliers opulents. Guerrera, Escovedo, Colosans, Palavera, Bastamente, Toletano, Lorenzo, ont laissé des messes, des motets, des cantates d'une grande beauté. — Plusieurs de ces artistes ne furent

pas seulement des compositeurs remarquables, ils furent aussi des chanteurs éminents, de très-habiles instrumentistes, et quelques-uns furent employés à la chapelle du pape, à Rome.

Mais une fois arrivée à ce haut point de splendeur, l'Espagne déchut rapidement; et aujourd'hui, déchirée par des luttes intestines, ses mœurs se sont altérées, son génie poétique s'est éteint, ses arts ont disparu.— Cependant, malgré sa décadence, l'art espagnol conserve encore quelques vestiges de son antique beauté. Qui ne connaît, au moins par quelques fragments, ces chansons populaires, empreintes de la poésie des traditions locales, ces *coplas*, ces *sarabandas*, où se montre toute la gaieté du caractère espagnol? Qui ne connaît ces *fandangos*, ces *boleros*, ces *seguidillas* qui se dansent et se chantent encore avec accompagnement de guitares et de castagnettes. C'est dans ces chansons et ces danses populaires que se révèle d'une manière remarquable le génie espagnol.

La guitare est l'instrument favori de ce peuple. On peut même dire que jusqu'à ces derniers temps c'est à peu près le seul qu'il ait cultivé. Cependant les autres organes de l'harmonie commencent à se répandre en Espagne, mais seulement dans les hautes classes de la société. Quant au peuple, son plus grand bonheur est de jouer de la guitare, et quand un artisan a fini sa journée, il se rend sur la place publique, et se délasse de son travail en jouant sur cet instrument des *boleros* et des *seguidillas*. — Qui sait à quels magnifiques résultats l'Espagne pourrait arriver, si un gouvernement intelligent s'appliquait à développer et à diriger le goût passionné qu'éprouve le peuple espagnol pour les jouissances de l'art musical. Si les dons de la nature étaient fécondés par les bienfaits de l'éducation, nous n'en doutons pas, le génie de l'antique Ibérie aurait un glorieux réveil, et sa musique subirait une brillante métamorphose.

L'Espagne a perdu, il y a quelques années, un compositeur d'un mérite distingué, qui promettait de tirer la musique dramatique de l'état de décadence où elle est tombée dans son pays. Gomis a passé quelque temps à Paris, et tous ceux qui l'ont connu savent quel compositeur éminent aurait eu l'Espagne, si la mort n'était venue l'enlever tout à coup dans la force de l'âge et dans toute la maturité du talent. A l'exemple de la France, l'Espagne a fondé plusieurs journaux de musique, qui

doivent contribuer à la vulgarisation de cet art, dans ce pays labouré par les révolutions politiques.

Esthétique. L'esthétique a pour objet la doctrine du beau, du sublime, du goût et du jugement dans les arts : elle est exactement la philosophie des arts.

Estribilho. Chanson favorite des Portugais, en mesure de 6/8.

Étendue. C'est la distance plus ou moins considérable qu'il y a entre le son le plus grave et le plus aigu, ou la somme de tous les sons propres à une voix ou à un instrument, compris entre les deux extrêmes.

Eumélia. Élégance de toutes les parties chantantes.

Eunéides. Compagnie de musiciens qui jouaient d'une espèce de luth à Athènes, à l'occasion des sacrifices.

Euphone. Instrument à frottement, du genre de l'harmonica, inventé par le docteur Cladrie, à Wittemberg, en 1790. Il consiste en une caisse carrée d'environ trois pieds et haute de huit pouces, qui contenait quarante-deux petits cylindres de verre, dont le frottement, et par suite la vibration, s'opérait par un mécanisme intérieur.

Eurythmie. C'est le bel ordre, la belle proportion des parties homonymes qui composent un tout; et *symétrie*, c'est l'égalité et le rapport intelligible de ces mêmes parties.

Euterpe. Celle des neuf muses qui préside à la musique.

Éviter. Éviter une cadence, c'est ajouter une dissonance à l'accord final pour prolonger la phrase.

Évolution. Renversement des sons dans les diverses espèces de contre-points.

Exacorde. Intervalle de sixte. On entend aussi par ce mot un système composé de six sons.

Exception. On connaît cet ancien adage : *Toute règle a ses exceptions*. Néanmoins, il semble que ce proverbe se confirme plus particulièrement lorsqu'il s'agit de règles musicales établies par les anciens et même par les modernes sur le contre-point et sur les progressions harmoniques. Le P. Martini, dans son *Seggio fondamentale pratico di contrapunto sopra il canto fermo*, après avoir établi les règles de ce style, n'hésite pas à dire que les exceptions employées en temps et lieu sont le plus bel ornement de l'art.

Exécutant. Musicien qui exécute la musique à l'église, au

concert ou au théâtre, comme chanteur ou comme instrumentiste.

Exécuter. Exécuter une pièce de musique, c'est chanter et jouer toutes les parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'ensemble qu'elles doivent avoir, et la rendre telle qu'elle est notée sur la partition.

Exécution. L'action d'exécuter une pièce de musique. L'exécution de la musique a non-seulement une grande influence sur son succès; mais, comme elle n'existe réellement pour le plus grand nombre des auditeurs que lorsqu'elle est exécutée, l'exécuter mal ou à contre-sens, c'est non-seulement la défigurer, mais l'anéantir.

Si le compositeur est à la merci de l'ignorance ou du mauvais vouloir des exécutants, il l'est aussi de leur faux savoir et de leur mauvais goût. Ce qu'ils ajouteraient à ce qu'il a écrit serait quelquefois plus pernicieux que ce qu'ils y pourraient omettre. Ce qu'ils omettront toujours, s'ils ne sont que des gens du métier, et non de véritables artistes, c'est l'expression propre de chaque morceau, et pour ainsi dire l'accent de chaque passage. Là ils ne verront que des notes, ce ne seront aussi que des notes qu'ils feront entendre; et tel air, tel duo, tel morceau d'ensemble, ou telle pièce de musique instrumentale, devait toucher profondément le cœur, qui, grâce à une exécution froide et inanimée, ne fera qu'effleurer inutilement l'oreille.

On appelle encore exécution la facilité de lire et d'exécuter une partie vocale et instrumentale, et l'on dit qu'un musicien a beaucoup d'exécution lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter et à la première vue, les choses les plus difficiles.

Exercices. Pièces de musique composées sur un trait difficile pour la voix, ou une manière de doigter particulière et scabreuse pour les instruments, que l'on essaye sur tous les degrés de l'échelle et sur toutes les positions, en suivant diverses modulations. Les exercices n'étant destinés qu'à familiariser l'élève avec les difficultés qu'il rencontrera dans les œuvres des maîtres fameux, on ne s'attache nullement à les rendre agréables pour l'oreille.

Exharmonique. C'était, chez les anciens Grecs, une mélodie faible et insipide.

Expression. Qualité par laquelle le musicien sent vivement et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre et tous les

sentiments qu'il doit exprimer. Il y a une expression de composition et une d'exécution, et c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant et le plus agréable.

Pour donner de l'expression à ses ouvrages, le compositeur doit saisir et comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet et les productions de son art; il doit connaître ou sentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui convient. Comme un bon peintre ne donne pas la même lumière à tous ses objets, l'habile musicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ses sentiments, ni la même force à tous ses tableaux; il placera chaque partie au lieu qui lui convient, moins pour la faire valoir seule que pour donner un plus grand effet au tout.

Quant à l'exécution vocale, il y a des voix fortes qui en imposent par leur étoffe, d'autres, sensibles et délicates, qui vont au cœur par des chants doux et pathétiques. En général, les voix aiguës sont plus propres à exprimer la tendresse et la douceur; les basses et les concordants interprètent mieux l'emportement et la colère.

Les instruments ont aussi des expressions très-différentes, selon que le son en est faible ou fort, que le timbre en est aigre ou doux, que le diapason en est grave ou aigu et qu'on en peut tirer des sons en plus grande ou en moindre quantité. La flûte est tendre, le hautbois pastoral, la trompette guerrière, le cor sonore, majestueux et propre aux grandes expressions. Mais il n'y a point d'instrument dont on tire une expression plus variée et plus universelle que le violon.

Extension. Faculté relative d'allonger les doigts sur le manche ou sur le clavier des instruments, pour y saisir de grands intervalles. L'exercice développe cette faculté.

F

F. Cette lettre a deux significations en musique : 1° elle représente le son sur le quatrième degré de l'échelle diatonique; 2° elle est l'abréviation du mot *forte* (fort).

Fa. Quatrième note de l'échelle en *ut;* est appelé *f* (*ut fa*) par les Italiens.

Fa feint. On appelait ainsi les notes devant lesquelles on trouvait un bémol, particulièrement si c'était un *mi* ou un *si*, parce qu'alors la note immédiatement au-dessous devenait comme un *mi*, et que le bémol faisait de la note bémolisée un *fa*, ou une note qui n'était distante de l'inférieure que d'un demi-ton majeur, comme le vrai *fa* l'était du vrai *mi*.

Fa la. Mot composé des noms de deux notes, et que l'on donne, en Angleterre, à de petits airs avec une espèce de refrain, où le nom de ces deux notes est répété d'une manière insignifiante et bizarre, comme *fa*, *la*, *la*, *la*, *fa*, *la*, *la*, *la*.

Fa ut. C'était, dans l'ancien solfége, le *fa*, clef de basse, quatrième ligne, sur lequel on chantait, tantôt la syllabe *fa*, tantôt la syllabe *ut*.

Facile. On appelle composition facile celle dont l'exécution ne réclame pas un haut degré d'habileté artificielle. Quelquefois on emploie aussi le mot facile par opposition à ce qui est d'une grande importance, et l'on entend alors une composition faite sans aucune prétention.

Facteurs d'instruments. On désigne particulièrement sous ce nom les fabricants de pianos, d'orgues et de harpes. Ceux qui font des violons, des altos, des violoncelles, des contre-basses, des guitares, ont conservé le nom de luthiers, parce qu'autrefois le luth était l'instrument à la mode. Il y a des fabricants spéciaux pour les instruments en bois, tels que hautbois, clarinettes, bassons, flûtes, flageolets, etc.; d'autres, pour les instruments en cuivre, tels que trompettes, cors, trombones.

Au seizième siècle, les facteurs d'instruments de musique furent réunis en corps de jurande, et le roi leur donna des statuts qui ont été imprimés. Avant cette époque, ils ne pouvaient employer pour la fabrication des instruments que l'étain, le cuivre et le bois. S'ils se servaient d'argent ou d'or, ils étaient querellés par les orfévres; s'ils se servaient de nacre ou de bois colorié, ils étaient querellés par les tabletiers.

Parmi les facteurs d'instruments qui ont acquis quelque célébrité, on cite Stradivarius et Amati, pour les violons; Silbermann et Clicquot, pour les orgues; C. Pleyel, Érard, Pape, Roller, H. Herz, etc., pour les pianos.

Facture. Ce mot exprime la manière dont un morceau de musique est composé. Il s'entend de la conduite et de la disposition du chant, comme de celle de l'harmonie. La facture d'une

pièce de musique, par rapport au chant, exprime l'art avec lequel les motifs bien choisis sont enchaînés entre eux, ramenés à propos dans une étendue convenable. Par rapport à l'harmonie, ce mot exprime l'enchaînement heureux et savant des modulations, l'emploi des accords les plus inattendus présentés sans dureté. Les chœurs des oratorios de Handel; de la *Création*, de Haydn; des *Requiem*, de Mozart, de Chérubini; les chœurs de *Guillaume Tell*, de *Robert le Diable*, sont d'une belle facture. C'est aussi le mérite des ouvertures de *Freischutz*, de la *Flûte enchantée* surtout, et des symphonies de Haydn, de Mozart, de Beethoven.

Fagotto. Ce mot, qui dérive du latin *fascis* (faisceau), désigne l'assemblage de plusieurs choses liées ou réunies ensemble; et c'est probablement par cette raison que les Italiens ont donné ce nom au basson, à cause de la ressemblance qu'ont les parties de cet instrument avec un fagot, lorsqu'elles sont démontées. (Voyez Basson.)

Fagottone, Contre-basson. Instrument à vent et à anche du genre du basson, et qui, par ses dimensions, sonne l'octave inférieure du basson.

Fandango. Ni les pyrrhiques voluptueuses tant courues des Romains, ni ces danses des Saliens tant célébrées par Denis d'Halicarnasse, n'approchèrent jamais du *fandango* espagnol. L'anachorète le plus fervent ne voit pas danser le fandango sans soupirer, sans donner au diable ses vœux, sa continence et ses sandales. Mais, pour qu'il plaise, il faut que le fandango soit bien dansé, bien exécuté; que la tête, les pieds, les bras, le corps de la danseuse, se meuvent d'ensemble. Les Espagnols racontent, au sujet du fandango, l'anecdote suivante : La cour de Rome, scandalisée de voir une nation, citée pour la pureté de sa foi, tolérer une danse aussi voluptueuse, résolut de la proscrire sous peine d'excommunication. Les cardinaux s'assemblent, le procès du fandango s'instruit; la sentence va être mise aux voix, quand un des juges observe qu'on ne doit pas condamner un coupable sans l'entendre. L'observation paraît juste, elle est accueillie. On fait comparaître devant l'assemblée un couple espagnol armé de castagnettes, et on le somme de déployer en plein tribunal toutes les grâces du fandango. La sévérité des juges n'y tient pas, les fronts se dérident, les visages s'épanouissent. Leurs éminences se lèvent; des pieds, des mains, elles bat-

tent la mesure. La salle du Consistoire se change en salle de bal, et le fandango est absous. On a fait de cette aventure un fort joli vaudeville qui fait fureur, chaque fois qu'on le joue, au delà des Pyrénées.

Le fandango est une danse fort ancienne. Callimaque, dans son *Hymne sur Délos*, assure que Thésée l'aimait à la folie. Pline en parle fréquemment dans ses *Lettres*. On danse encore le fandango à Smyrne, dans l'Asie Mineure, en Géorgie, à Cachemire surtout, où les femmes sont passionnées pour ce divertissement.

Fanfare. Mot dont l'étymologie est restée mal éclaircie, et que des écrivains ont supposé avoir été produit par harmonie imitative, pour exprimer un brillant effet d'instruments de cuivre. On a employé le verbe *fanfarer*, pour signifier *donner de la trompe*, *gambader*. Le mot nous vient des Espagnols, et peut-être des Maures. Les fanfares, prises dans le sens de concerts militaires, s'appliquaient à la marche des comparses dans les carrousels et les tournois ; elles s'appliquaient aussi, depuis l'ordonnance du 1er mars 1768, à certains signaux de cavalerie. Aujourd'hui, c'est un genre d'effet musical connu de la cavalerie et de l'infanterie, et qui diffère des sonneries d'ordonnance. Celles-ci sont d'invariables morceaux que le cuivre fait entendre sans le secours d'une clef. Les fanfares sont des airs variables, capricieux, de circonstance, que produisent dans l'infanterie les clairons à clef, et que produisent dans la cavalerie les bugles à clef, les cors, les ophicléides, les trombones, les trompettes. — *Fanfare* se dit aussi, en terme de chasse, de l'air qu'on sonne au lancer du cerf.

Fantaisie. Les grands maîtres, tels que Bach et Mozart, ont eu recours à la fantaisie pour ouvrir un champ plus vaste à la fécondité de leur génie, et trouver ainsi le moyen d'employer une infinité de recherches harmoniques, de modulations savantes et hardies, de passages pleins de fougue et d'audace, qu'il ne leur était pas permis d'introduire dans une pièce régulière. Telle était la fantaisie entre les mains de ces compositeurs illustres. Elle a bien dégénéré depuis. Ce n'est plus maintenant que la paraphrase d'un air connu, d'un refrain qui court les rues, que l'on varie de toutes les manières. Ce genre, que l'absence du talent et l'impuissance de créer une bonne pièce originale ont pu seules mettre en crédit pendant quelque temps, est aujourd'hui peu cultivé par les compositeurs célèbres.

Parmi les fantaisies les plus remarquables, nous devons citer particulièrement celles mises à la mode par Steibelt, qui publia, vers 1815, sa fameuse fantaisie sur les airs de la *Flûte enchantée.* Peu de morceaux de piano ont obtenu un pareil succès. Le même compositeur en écrivit d'autres sur le même modèle; cent pianistes se jetèrent dans cette carrière, et tous les éditeurs de musique voulurent avoir des fantaisies.

Depuis cette époque, l'ancienne, la belle fantaisie de Bach et de Mozart a reparu avec la brillante parure que l'art moderne peut lui donner. S. Thalberg, H. Herz, E. Prudent, Th. Doehler, Listz, Kalkbrenner, H. Bertini, pianistes d'un merveilleux talent, compositeurs de haute portée; Paganini, de Beriot, H. Vieuxtemps, violonistes célèbres; Tulou, Servais et quelques autres artistes, ont produit plusieurs œuvres très-remarquables de ce genre.

Fantastique. On appelle musique fantastique celle où l'on trouve un grand nombre d'idées et de cantilènes qui sont présentées sous des formes nouvelles, avec des combinaisons inusitées, et faisant un emploi particulier des instruments. Dans cette musique, on voit que l'esprit du compositeur agit avec une grande liberté.

Farandole. Espèce de danse qu'un grand nombre de personnes exécutent en formant une longue chaîne à l'aide de mouchoirs, que chaque main tient à droite et à gauche, excepté cependant celles qui se trouvent aux extrémités. La farandole se compose de vingt, de soixante, de cent personnes placées, autant qu'il est possible, une de chaque sexe alternativement. Cette chaîne se met en mouvement, parcourt la ville ou la campagne au son des instruments, et recrute des danseurs partout où elle passe. Chacun danse ou saute de son mieux en cadence. On ne se pique pas de mettre une grande régularité dans les pas; mais on a soin de former avec exactitude les différentes figures que commande celui qui est en tête de la farandole, et qui lui sert de guide. Ces figures consistent principalement à réunir les bouts de la chaîne et à danser en rond, à la pelotonner en spirale, à la faire passer et repasser dans une espèce d'arc formé par plusieurs danseurs qui élèvent les bras, sans abandonner les mouchoirs.

La farandole n'est en usage que dans la Provence et une partie du Languedoc. Elle a lieu à la suite des noces et des baptêmes, et dans les réjouissances publiques.

Farce en musique. Sorte de petit opéra bouffe en un acte, en usage en Italie.

Farcia, Épistola cum farcia. Les épîtres *avec farce* étaient des cantiques ou des complaintes en langue vulgaire, entremêlés de latin, dont on introduisit l'usage dans les églises de France, lorsque le peuple commença à perdre l'intelligence de la langue latine. On les chantait dans les églises aux principales fêtes de l'année.

Fascie, Éclisses. Petites planches minces sur lesquelles reposent les tables des violons, des basses, des guitares.

Fausset. C'est cette espèce de voix sur-laryngienne, appelée plus exactement *voix de tête*, qu'un homme fait entendre lorsque, sortant à l'aigu du diapason de sa voix naturelle, il imite celle de la femme. (Voir l'art. Voix.)

Faux. On donne cette épithète, qui est opposée à juste, 1° à la quinte diminuée; 2° à une suite d'intervalles vicieuse; 3° à une voix qui entonne ou trop haut ou trop bas à l'égard des autres sons; 4° à une corde qui produit des oscillations bonnes ou mauvaises; 5° à une mauvaise relation; 6° à l'accord des cordes d'un instrument ou des tuyaux d'orgue qui ne correspond pas à l'accord des autres instruments; 7° à ce qu'on appelle la note de passage; 8° les maîtres de chant donnent le nom de faux sons à ceux qui se nomment vulgairement sons de tête.

Faux-Bourdon. Désigne 1° une musique à plusieurs parties, mais simple et sans mesure, dont les notes sont presque toutes égales et dont l'harmonie est toujours syllabique; 2° un chant où l'on mettait au-dessous d'une maxime, c'est-à-dire d'une note de huit mesures, plusieurs syllabes, et rarement des dissonances; 3° un genre de composition sur le plain-chant, où le chant était exécuté par une voix du medium, ordinairement par le ténor, avec un contre-point figuré chanté par les autres voix; 4° une composition qui n'était qu'une suite d'accords de sixte, où la voix aiguë fait des sixtes contre la basse et des quartes contre la voix du medium.

Fête de sainte Cécile. Sainte Cécile cultivait la musique et s'accompagnait des instruments en chantant les louanges du Seigneur. C'est à cause de cela que les musiciens l'ont choisie pour leur patronne. Le poëte Santeuil a composé trois belles hymnes pour le jour de la fête de cette sainte, qui a lieu le 22 novembre.

Fête des trompettes. On croit généralement que cette fête, dont parle le chap. XXIX du livre IV de Moïse, a été instituée par les Hébreux pour la solennisation de la récolte.

Fifre. Instrument de musique militaire, emprunté des Suisses, et dont le nom est originaire de la langue allemande. Le fifre est une petite flûte traversière percée de six trous. Elle a été en usage dans l'infanterie française, à partir de Louis II. Les dragons et les mousquetaires s'en sont servis depuis leur création jusqu'à l'époque où ils ont renoncé au tambour. Quant à l'infanterie, elle a tour à tour abandonné et repris le fifre, selon que l'ont voulu les règlements et la mode. Il ne s'en est vu depuis les guerres de la révolution que dans quelques corps, et seulement par le fait du caprice des colonels. Ainsi, il y en a eu dans la garde du Directoire et des Consuls, dans la garde impériale et dans celle de Paris, dans les Cent-Suisses, etc.

Pendant longtemps cette petite flûte, comparable à l'ancien galoubet quant à l'usage, sinon quant à la forme, a été musicalement le dessus du tambour. Le mot fifre désigne à la fois l'instrument joué et l'homme qui le joue. Si on prend le terme dans la première acception, et comme objet inanimé, il a été synonyme de *arigot;* si on le conçoit comme un être animé, il a été synonyme de pifre. Il a produit, en souvenir de l'intempérance des musiciens, le verbe populaire *s'empifrer*, et la triviale locution *boire à tire-l'arigot.*

Figura corta. On appelait autrefois *figura corta* toute figure composée de trois notes, dont l'une valait autant que les deux autres. La note la plus longue pouvait être au commencement, au milieu ou la fin de la figure.

Figuré. Se dit d'une partie où se trouve une figure particulière de notes dominantes.

Figures de musique. On donne ce nom 1° aux notes de différente valeur dont il sera question à l'article *notes*, 2° à l'union de notes égales et mixtes entre elles.

Filer un son. C'est le prolonger aussi longtemps que l'haleine peut le permettre, en observant de commencer pianissimo, de l'enfler insensiblement jusqu'au forté, et de le diminuer avec les mêmes gradations.

Fin. Ce mot se met ordinairement à la fin des partitions pour indiquer qu'il n'y a plus rien qui suit.

Finale. Les airs, les duos ouvrent bien un opéra, et figurent

ensuite avec avantage dans les premières scènes de chaque acte. Mais lorsque les récits de l'exposition ont tout expliqué, et que l'intrigue, marchant avec rapidité, tend à s'embrouiller; lorsque le nœud de la pièce va se former ou se dénouer, et que tous les ressorts mis en jeu pour y parvenir amènent des incidents qui changent les situations, et font refluer vers la fin de l'acte les grands tableaux, les effets produits par l'expression du contentement, de l'ivresse, de la tristesse, de la fureur, du tumulte et du désordre; lorsque le moindre récit frappe tellement les personnages dont l'agitation est au comble, qu'ils ne peuvent l'entendre sans manifester soudain leurs sentiments; lorsque l'action et les passions occupent tour à tour la scène, et à des intervalles si rapprochés qu'on ne saurait passer subitement du chant au récitatif ou au dialogue parlé, pour revenir ensuite à la mélodie, le compositeur traite toute cette fin d'acte en chant proprement dit, lie les scènes les unes aux autres, et fait une suite non interrompue d'airs, de duos, de trios, de quatuors, de quintetti, de sextuors, de chœurs même, en observant d'écrire en chant vocal tout ce qui exprime les passions, réservant la déclamation mesurée qui s'unit aux traits d'orchestre et le récitatif pour le dialogue en action et les récits. Ce morceau de musique, le plus long que la scène lyrique puisse nous offrir, s'appelle *finale.* C'est Logroscino, compositeur qui florissait du temps de Pergolèse, qui en fut l'inventeur. Paësiello est le premier qui l'ait introduit dans l'opéra sérieux.

Les plus beaux finales sont ceux de *Don Juan*, des *Noces de Figaro* de Mozart, du *Mariage secret* de Cimarosa, de la *Vestale* de Spontini, d'*Élisa* de Chérubini, du quatrième acte de *Robert le Diable* de Meyerbeer. Le chœur des conjurés dans les *Huguenots*, du même auteur, est assez intrigué pour former un beau finale. Nous mentionnons Rossini le dernier, parce que ce compositeur est le plus fécond, et que l'on admire de superbes finales dans presque tous ses opéras, et notamment dans *Moïse*, *Otello*, *Sémiramis*, *Guillaume Tell*, *le Barbier de Séville*, etc.

Fioritures. Mot italien francisé, qui signifie ornements de chant.

Fistula elvetica. Ancien nom de la flûte traversière.

Fistula panis. C'est le même instrument que les anciens Grecs appelaient syrinx.

Flageolet. Petit instrument à vent, de bois, d'ivoire, de

toute sorte de bois dur, qui a un bec par lequel on l'embouche. On varie les sons du flageolet au moyen des six trous dont il est percé, outre l'embouchure, la lumière, et celui de la patte ou d'en bas. C'est aussi un des jeux de l'orgue. Le tuyau est aussi large que ceux d'étoffe. Il est d'étain fin et ouvert. Le flageolet est ce qu'on appelle un jeu à bouche ou de mutation.

De *flageolet*, qu'ils appelaient *flageol*, nos aïeux formèrent le verbe *flageoler* (jouer du flageolet). Ce mot signifiait aussi mentir, railler, faire des contes, conter des sornettes, flatter, flagorner.

FLANDRE (De la musique en). La Flandre se glorifie avec raison de posséder l'école musicale la plus ancienne. Les plus remarquables contre-pointistes des quatorzième et quinzième siècles étaient Flamands. Cette ancienneté d'écoles a déterminé plusieurs auteurs à dire que les Flamands ont été les premiers maîtres qui aient appris la musique aux autres peuples de l'Europe. Cette assertion cependant ne saurait être admise sans restriction.

Les chefs de l'école flamande sont : Jacob Obrecht, Jean Ockeneim, et Josquin, le plus remarquable de tous, qui était généralement appelé *princeps musicorum*, le prince des musiciens.

Jean Ockeneim se fit particulièrement admirer par une messe à trente-six voix avec des motets et des canons. Toute cette composition était cependant fondée sur le calcul, et presque entièrement dépourvue de chant. Josquin est le plus grand compositeur de son siècle. Il est considéré comme le père de l'harmonie moderne, et non-seulement il écrivit beaucoup d'ouvrages cent ans avant Palestrina, mais encore ses compositions sont plus originales, plus énergiques et plus chantantes que celles de ses prédécesseurs.

Les compositeurs flamands les plus remarquables du seizième siècle sont : Nicolas Combert, élève de Josquin, qui se distingua beaucoup dans la composition des fugues; Cornelius Conis, Harnold de Prog, Adrien Vilaërt, Sébastien Hollander. Au dix-septième siècle parut le célèbre Jean Tinctor, qui donna une vive impulsion à la musique de son pays et de l'Europe entière.

Depuis ce temps, l'école flamande a cessé de produire de grands musiciens; cependant dans les villes principales on cultive la musique avec succès. Amsterdam possède une Société philharmonique, un Opéra hollandais et un Opéra français. A Rot-

terdam, les concerts sont bien composés et ont de nombreux souscripteurs. On y trouve aussi plusieurs bons chanteurs et des instrumentistes habiles. Enfin, dans toutes les villes de la Flandre, l'on aime et l'on cultive l'art musical.

Flautino. Mot italien qui signifie petite flûte. Il sonne une octave plus haut que la flûte ordinaire.

Flat. Nom anglais du bémol.

Flexibilité. Se dit, dans le chant, de cette espèce d'élasticité et d'ondulation moelleuse qu'une voix doit avoir pour augmenter ou diminuer, sans le moindre effort, l'intensité des sons.

Fluide. Qualité d'une composition où le jeu des sentiments présente sans cesse une marche douce et paisible.

Flute. Instrument à vent; son origine se perd dans la nuit des temps. Qu'elle soit due au hasard, comme le prétendent les poëtes, ou qu'on en soit redevable à l'industrie humaine, c'est ce qu'il est impossible de vérifier. Toujours est-il que l'usage de cet instrument remonte à la plus haute antiquité, et que c'est celui qui a été le plus généralement connu de tous les peuples de la terre. Il appartient à quatre époques bien distinctes.

Première époque. Flûte primitive ou flûte de Pan. Sa forme fut d'abord de sept tuyaux de roseaux d'inégale longueur. Ces tuyaux étaient joints ensemble par de la cire. Ce nombre sept ne paraît point avoir été arbitraire. Il se rapportait à celui des sept corps célestes, connus sous le nom de *planètes*. Aussi, bien que cet instrument fût celui dont le dieu Pan faisait usage, il n'en était pas moins dédié à Apollon ou au Soleil, comme modérateur de ces sept corps célestes. C'est du moins l'opinion de Plutarque. Plus tard, on substitua à ce simple et rustique assemblage de roseaux, la flûte à un seul tuyau, soit qu'elle fût toute d'une pièce, ou de plusieurs corps joints l'un à l'autre, comme nos flûtes modernes. C'est ici que commence la deuxième époque.

Deuxième époque. Flûte antique. On employa d'abord à la confection de cette flûte les os de biche, apparemment le *tibia*, de même que celui de l'âne; il y en avait aussi en métal. Néanmoins, on ne tarda pas à substituer à ces matières, difficiles à mettre en œuvre, le bois jugé plus facile. Dans le principe, la flûte fut simple, percée de peu de trous. Varron assure qu'ils étaient au nombre de quatre seulement. Ovide, dans ses *Fastes*, nous apprend que le bois dont on se servait était le buis. Il sem-

blerait, d'après les anciens eux-mêmes, que cet instrument n'était rien moins que pastoral ; car nous voyons que les joueurs de flûte, aux jeux pythiques, s'évertuaient à imiter les aigres sifflements du serpent Python.

Troisième époque. Flûte du moyen âge. Son organisation actuelle ne remonte pas très-haut. Nous voyons dans R belais, au seizième siècle, que Gargantua jouait de la flûte d'Alleman à neuf trous. Si les petites clefs qu'on a inventées depuis pour améliorer l'instrument avaient été en usage, le curé de Meudon n'eût pas manqué de les mentionner. Ainsi, l'heureuse et ingénieuse application de petites clefs à l'effet d'établir une indispensable égalité entre les *tons* et les *semi-tons*, ne remonte certainement pas à un siècle. Seulement il est hors de doute que nous sommes redevables aux Allemands de cette précieuse découverte, ainsi que de celle d'une *patte* ou corps, qui donne deux notes de plus dans le grave de l'instrument. Ces deux notes sont *ut dièse* et *ut naturel.*

Quatrième époque. Flûte moderne. Elle est en *ré* ou en *ut.* Pour parler plus correctement, l'une descend au *ré* au-dessous des cinq portées, et la deuxième à l'*ut naturel.* Les Allemands, les Anglais et les Italiens ont depuis bien des années renoncé à la flûte *à patte de ré*, comme trop mesquine. En France, nous avons été plus récalcitrants. La première méthode où il soit fait mention des trois petites clefs (*fa naturel, la* et *si bémol*) est celle de MM. Hugot et Wanderlich. Elle a été publiée par le Conservatoire à l'époque de la formation de cet établissement sous la République. C'était là un heureux commencement ; mais l'opposition systématique d'infatigables routiniers a apporté bien des retards aux perfectionnements dont la flûte a été l'objet.

La flûte moderne est de forme *cylindrique*, comme celle du moyen âge. Elle se compose de quatre tubes ou corps creusés et séparés. On les ajuste les uns dans les autres au moyen d'*emboîtures* et de *tenons.* Le premier *corps* se nomme *tête,* il est percé à sa surface d'un trou unique; on le nomme *trou de l'embouchure.* Le deuxième corps s'emboîte dans le premier ; il est percé de trois trous à sa surface ; il s'emboîte aussi dans le troisième qui est également percé de trois trous à la surface comme le précédent. Celui-ci, à son tour, s'emboîte par son extrémité inférieure dans le quatrième corps ou *patte*, soit de *re* ou d'*ut*, soit de toute autre. Le premier, le troisième et le quatrième

corps sont garnis de *viroles* d'ivoire ou d'argent. La *patte* en *re* est percée d'un seul trou assez large ; il est fermé par une clef qu'on fait agir avec le petit doigt de la main d'en bas. La *patte* en *ut*, outre ce trou dont nous venons de parler, en a encore deux autres, l'un pour l'*ut naturel*, l'autre pour l'*ut dièse*. Les clefs sont en sens contraire à celle de *re dièse*. Elles restent ouvertes, mais on les bouche chaque fois qu'on veut obtenir les deux notes pour lesquelles elles sont établies. C'est encore par le moyen du petit doigt, toujours d'en bas, que ces clefs jouent.

Fluté. On appelle sons flûtés ceux que l'on produit sur les instruments à cordes ou à archet, en appuyant légèrement le doigt sur les cordes, et en faisant un mouvement pariticulier avec l'archet qu'on approche davantage du chevalet.

Flutiste. Musicien qui joue de la flûte.

Folies d'Espagne. Air qui se dansait autrefois en Espagne avec des castagnettes du même nom.

Fondamental. Le son fondamental est celui qui sert de fondement à l'accord ou au ton. La basse fondamentale est celle qui sert de fondement à l'harmonie. L'accord fondamental est celui dont la note la plus basse est fondamentale.

Force. Qualité du son, appelée aussi *intensité*, qui le rend plus sensible et le fait entendre de plus loin.

Forcer la voix. C'est un défaut qu'on rencontre souvent chez les chanteurs, surtout lorsqu'ils sont indisposés. Ils crient alors au lieu de chanter, et ils détonnent facilement, attendu que leur voix sort de son étendue naturelle.

Forme. Les compositions musicales se distinguent par leurs formes. La symphonie a une forme différente du concerto ; l'air a une tout autre forme que le rondeau, etc.

Forté. Adverbe italien qui signifie *fort;* est employé dans la musique par opposition au mot *piano*, pour indiquer qu'il faut augmenter le son ou chanter à pleine voix.

Fourche. Terme dont on se sert à l'égard du doigté des instruments à vent et à trous, pour indiquer la position des trois grands doigts, dont les extrêmes sont posés sur les trous, tandis que celui du milieu est levé.

Foyers de théatre. C'est ainsi que l'on nomme les pièces ou salons faisant partie de l'édifice consacré à un spectacle, et qui servent de lieu de réunion. Chaque théâtre a deux foyers : ce-

lui des acteurs, voisin de la scène , où ils attendent le moment d'y paraître, et celui du public, où les spectateurs viennent s'asseoir ou se promener pendant les entr'actes. Le foyer des comédiens de l'ancien Théâtre-Français, où figuraient les Préville, les Dazincourt, les Dugazon, fut renommé jadis pour l'attrait de ses causeries. Le malin et spirituel Hoffmann fit souvent le charme du foyer public de l'Opéra-Comique, où chaque soir on assistait, grâce à lui, à une sorte de cours de bonnes plaisanteries et d'amusantes narrations. Aujourd'hui l'on ne cause plus guère que dans le vaste et riche foyer de l'Opéra ; mais c'est surtout la politique qui fait le sujet des conversations dans ce rendez-vous habituel des ambassadeurs, des diplomates, des grands fonctionnaires, des notabilités de tout genre. Le foyer de l'Opéra est à la fois une succursale des salons des Tuileries, de la salle des conférences de notre Chambre élective et du palais de la Bourse.

Fracas. Ce mot désigne simplement un bruit d'une nature particulière (*fragor*), mais sans rupture, fracture ou dégât d'aucune sorte. Il ne s'applique guère dans ce cas qu'aux détonations successives de la foudre pendant un orage. L'action d'un corps en mouvement peut aussi causer du fracas ou en fracasser un autre, sans que cette opération soit accompagnée d'un bruit sensible. Telle peut être l'action d'un boulet sur les os de la tête, de la jambe d'un homme.

France (De la musique en). Déjà sous le règne de François Ier, le restaurateur des arts en France, l'école musicale de cette nation jetait un vif éclat ; mais les troubles inséparables des guerres religieuses et la profanation des temples dans lesquels la musique s'était réfugiée, arrêtèrent l'essor de l'harmonie, et l'école française n'entra dans une voie de progrès que lorsque Louis XIV, donnant aux arts une féconde impulsion, éleva son siècle à la hauteur de ceux de Périclès, d'Alexandre et d'Auguste. Mais elle ne produisit à cette époque, au grand étonnement des observateurs, qu'un petit nombre d'artistes ; et tandis que des peintres, des poëtes, des écrivains éminents s'élevaient en foule, seule la musique n'arriva qu'à des résultats pauvres et mesquins.

Sous ce rapport, la France était restée complétement stationnaire, quand Louis XIV, qui possédait à un degré si éminent l'intelligence et le goût des beaux-arts, apprit que l'école ita-

lienne devenait chaque jour plus riche en grands maîtres, et il appela Lulli à sa cour. Ce Florentin, en important la musique de son pays dans le nôtre, ranima l'école française. L'harmonie reparut dans les temples, dans les concerts, dans les théâtres. Ainsi l'on voit que c'est toujours à l'Italie, comme autrefois à la Grèce, que l'Europe doit ses progrès en musique, comme dans toutes les autres branches des beaux-arts.

Lulli infusa, pour ainsi dire, la mélodie italienne dans la musique française. Rempli qu'il était de la doctrine des Cavalli et des Cesti, ses maîtres et ses concitoyens, il composa une mélodie, résultat de ce mélange, et brilla par ce qui seul est beau dans les arts, la simplicité. Mais ses successeurs, les Destouches, les Campra, les Monteclair, loin de perfectionner son ouvrage, abandonnèrent la route dans laquelle il était entré, et l'afféterie s'emparant de la musique, en corrompit les sources les plus pures. Rameau parut, et, quoique doué d'un talent plein de sève et de vigueur, il ne put créer ce qui n'existait pas, le goût.

Cependant Rameau fut sans contredit un homme supérieur, et son système de basse fondamentale lui mérita les honneurs de la célébrité. Ses ouvrages théoriques sont nombreux et justement estimés, ainsi que les ballets, auxquels il attacha une musique savante.

Après Rameau, le dix-huitième siècle vit encore s'élever de nombreux compositeurs, parmi lesquels nous signalerons les Dauvergne, les Laborde, les Floquet, les Philidor, et surtout J.-J. Rousseau. Jean-Jacques Rousseau, livré à ses grandes méditations sur la morale et la philosophie, n'a sans doute vu la musique que sous des rapports accessoires, et cependant il a déployé dans cet art une étendue et une variété de connaissances très-remarquables.

La seconde moitié du dix-huitième siècle vit paraître deux artistes éminents, Gluck et Piccinni, qui tous deux accomplirent une révolution dans l'opéra, le premier en y infusant toute la force, toute la vigueur, toute l'originalité de l'harmonie allemande ; le second en y transportant toute la grâce, toute la coquetterie, toutes les séductions de la mélodie italienne. L'Europe entière connaît le débat musical qui, à cette époque, divisa le dilettantisme français en deux factions ennemies.

En même temps que les artistes que nous venons de nommer, Pierre Monsigny brillait sur la scène française. Beaucoup de

verve, de grâce, de sensibilité et une grande pureté de style, tel est le caractère distinctif de ses compositions. Un nom qui figure avec non moins d'éclat dans les fastes de la musique française, c'est celui du brillant Grétry, dont les œuvres ont encore pour le public tout l'intérêt, tout le piquant de la nouveauté.

Indépendamment de ces grands artistes, notre théâtre lyrique est riche encore des productions des Berton, des Dalayrac, des Catel, des Lesueur, des Méhul, des Boïeldieu, des Gaveaux, des Kreutzer, des Plantade, des Persuis, des Solié, des Hérold, des Auber, des Halévy, des Adam, des Thomas, dont quelques-uns, encore pleins de sève, d'ardeur et de jeunesse, promettent d'élever l'école française au plus haut degré de splendeur.

La musique instrumentale a fait aussi chez nous de grands progrès. Parmi les virtuoses célèbres que possède la France, nous comptons entre autres pour le piano, Adam père, Zimmermann, Bertini, Kalkbrenner, Henri Herz; pour le violon, Baillot, Habeneck, Allard, Ch. Dancla ; pour la harpe, Th. Labarre; pour la flûte, Tulou, etc.

Parmi les compositeurs de romances, on distingue Romagnesi, Panseron, Labarre, Bérat et Mlle Loïsa Puget. Parmi les meilleurs chanteurs, on admire Duprez, Baroilhet, Levasseur, Chollet, Ponchard, Masset, Roger, Mmes Dorus-Gras, Stoltz, Méquillet. (Voir les articles ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE, OPÉRA-COMIQUE.)

FREDONNER. Chanter à voix basse, entre les dents et sans suite, quelque passage d'air ou de chanson.

FUGUE. L'objet essentiel de la fugue est d'enseigner, au moyen d'imitations de divers genres artistement combinées, à déduire une composition tout entière d'une seule idée principale, et par là d'y établir en même temps l'unité et la variété. L'idée principale s'appelle le *sujet* de la fugue. On appelle contre-sujet d'autres idées subordonnées à la première, et l'on donne le nom de réponse aux diverses imitations de sujets et de contre-sujets. On conçoit d'après cela qu'il y aura un grand nombre d'espèces de fugues, selon la manière dont se fera la réponse.

Cette première considération nous conduit à en remarquer quatre espèces principales, savoir : la fugue de ton, la fugue réelle, la fugue régulière modulée, et la fugue d'imitation. La fugue de ton est celle dans laquelle le sujet et la réponse sont contenus dans les limites de l'octave. La fugue réelle est celle dans la-

quelle la réponse se fait à la quinte supérieure, note pour note, intervalle pour intervalle, dans les mêmes temps de la mesure. La fugue régulière modulée est fondée sur la tonalité moderne. Telles sont presque toutes les fugues de Jomelli, Cherubini, de Handel, de Bach. Enfin la fugue d'imitation, dans laquelle la réponse imite le sujet à un intervalle quelconque.

Pour faire une fugue en autant de parties que ce soit, il faut considérer cinq choses : 1° le sujet ou thème ; 2° la réponse, c'est la reprise du sujet, transposé, selon l'espèce, dans une autre partie de fugue ; 3° le contre-sujet qui accompagne le sujet ; 4° la modulation ; 5° le contre-point dont on remplit l'espace d'une modulation à l'autre, et qui s'appelle *divertissement, épisode.*

La fugue est *obligée* ou *libre*. Elle est obligée, quand on ne traite que le sujet pendant toute la fugue, en ne le quittant que pour le mieux reprendre, soit entier, soit en partie. Elle est libre, quand on ne traite pas le sujet seul et qu'on le quitte de temps en temps pour passer à une autre idée, qui, bien qu'elle ne soit pas tirée du sujet, est néanmoins en parfait accord avec lui.

Furie. En Italie les compositeurs de ballets se servent de ce mot pour indiquer certains morceaux de musique de mouvement vif, avec des couleurs et des accents forts, analogues à l'action de passions violentes, comme la colère, la vengeance.

Fusée. Trait rapide en montant ou en descendant. Ce mot était en usage dans l'ancienne musique française. On ne s'en sert plus aujourd'hui.

G

G. Cette lettre est le signe par lequel on indique encore la cinquième note de la gamme d'*ut* dans la solmisation allemande et anglaise.

G ré sol. Ancien nom du *sol* dans la solmisation française.

Gaillarde. Ancien air de danse d'un mouvement animé, en mesure ternaire. Il se jouait dans les seizième et dix-septième siècles après la pavane et autres danses lentes.

Gajo, Gai. Cette expression italienne, placée en tête d'un

morceau de musique, signifie que le mouvement et le caractère du morceau doivent être un peu vifs.

Galoubet. Instrument à vent dont l'usage est fort ancien en France, et qui depuis plus de deux siècles n'est cultivé que dans la Provence. Le galoubet est le plus gai de tous les instruments champêtres et le plus aigu des instruments à vent. Ce n'est qu'à force de travail et de soins que l'on parvient à bien jouer d'un instrument qui n'emploie que la main gauche, et sur lequel il faut former deux octaves et un ton avec trois trous seulement. Le galoubet ne va pas sans le tambourin, sur lequel l'exécutant marque le rhythme et la mesure en le frappant avec une baguette.

Les joueurs de galoubet sont très-communs en Provence et dans quelques parties du Languedoc; il y en a d'une force extraordinaire et qui exécutent des concertos de violon sur leur instrument. On en rassemble jusqu'à vingt-cinq dans une fête champêtre, et quoique leur musique soit toujours gaie et rapide, l'ensemble le plus parfait ne cesse jamais d'exister entre eux.

Gamma. Troisième lettre de l'alphabet grec, qui correspond à notre G. Anciennement on donna le nom de *gamma* à l'échelle de Guido, où la corde la plus grave était marquée par le *sol* et appelée *hypo-proslambanomenos*.

Gamme. Table ou échelle des notes de musique, disposée selon l'ordre naturel des tons. Le nom de gamme qui a été donné à cette échelle vient d'une lettre de l'alphabet grec Γ, que Guido d'Arezzo choisit pour désigner la corde qu'il ajouta au grave du diagramme des Grecs, et dont il fit la base de son système musical. Les anciens se servaient de sept lettres de l'alphabet pour marquer les différents degrés de l'échelle musicale, et comme le nombre de ces lettres ne suffisait pas à l'étendue de leur gamme, ils les changeaient de forme ou les redoublaient pour indiquer la position respective de chaque degré par rapport aux différentes octaves. Dans notre système musical moderne, nous n'avons également que sept lettres, C, D, E, F, G, A, B, ou sept syllabes, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, pour désigner les cinquante degrés appréciables de l'étendue instrumentale comprise entre l'octave grave du *sol* de la contre-basse et le *sol* aigu de la petite flûte. Mais pour obvier à cet inconvénient et marquer d'une manière indubitable la position relative de chaque degré, on emploie des lignes parallèles qu'on divise de cinq en cinq, à l'aide de certains signes appelés clefs.

Le mot *gamme*, pris dans un sens moins absolu, s'entend aussi d'une fraction plus ou moins étendue de l'échelle musicale, comme par exemple des différents tons renfermés dans l'espace d'une octave. On appelle *gamme diatonique* celle qui procède par tons et demi-tons, tels qu'ils se trouvent dans l'ordre naturel du ton et du mode où l'on est, et *gamme chromatique* celle qui n'est composée que de demi-tons.

Les gammes sont d'un usage fréquent et indispensable en musique. Quels que soient le genre d'un morceau, la couleur ou le sentiment d'une mélodie, il est bien rare d'en parcourir plusieurs mesures sans rencontrer une gamme ou une parcelle de gamme. Les gammes des deux genres sont un excellent exercice pour l'étude de la musique instrumentale ou vocale, sous le rapport de l'exécution. On ne saurait trop en recommander l'usage aux personnes qui désirent atteindre à un certain degré de perfection. C'est par l'exercice très-fréquent des gammes dans tous les tons que la voix d'un chanteur et les doigts d'un instrumentiste peuvent acquérir cette souplesse, cette flexibilité, cette agilité qui les rendent propres à l'exécution irréprochable des passages les plus difficiles. De nos jours, les cantatrices abusent des gammes chromatiques dans leurs roulades. Elles ont d'autant plus tort, que les gammes de ce genre ne peuvent être rendues d'une manière satisfaisante que sur quelques instruments à clavier, à cordes ou à vent. Quant à la voix, elle se prête peu à une succession rapide de demi-tons, qui exige tant de netteté, de justesse et de précision.

Gasaph. Espèce de chalumeau ou cornemuse des côtes de la Barbarie.

Gavotte. Sorte de danse dont l'air est à deux temps et d'un mouvement modéré. Les gavottes d'*Armide* et d'*Orphée* sont des modèles de grâce. Celle de Panurge a eu une vogue prodigieuse qu'elle doit à son rhythme fortement marqué, qualité précieuse pour les danseurs vulgaires. Cette gavotte n'a pas de seconde partie, et pour y suppléer, l'auteur fait redire la première à la quarte.

Génie musical. Le génie, en musique, c'est la faculté, la puissance de création. Le musicien de génie est celui qui sait trouver des idées nouvelles, et ouvrir à l'art des routes inexplorées. La nature et le cœur humain offrent sans cesse une mine abondante et riche aux explorations de l'artiste ; mais il n'est

qu'un petit nombre de privilégiés qui sachent recueillir cet or pur, le séparer de tout alliage, le façonner avec habileté et le marquer d'une empreinte ineffaçable.

Cette faculté de création indique la différence qui existe entre le musicien de génie et celui qui n'a que du talent. Le premier, marchant dans sa force et dans sa liberté, fait entendre au monde des chants nouveaux et des mélodies inconnues. Le second s'empare de cette œuvre commencée, la perfectionne et la complète. A l'un la gloire des découvertes, l'initiative des idées; à l'autre l'habileté de la mise en œuvre.

L'histoire a enregistré les noms des hommes d'élite qui ont agrandi par leurs travaux le domaine de l'art musical; mais, il faut le dire, ces hommes éminents n'ont pas toujours recueilli le fruit de leurs efforts. Supérieurs à leurs contemporains, la foule a quelquefois refusé de les suivre dans leur essor hardi vers des sphères inconnues; et, longtemps incompris, ils ont eu à lutter contre l'indifférence ou le dédain du public dont ils froissaient les préjugés et les habitudes. On sait quelles préventions, quels obstacles eut à vaincre le génie de Gluck avant qu'il lui fût possible de se déployer sur notre scène lyrique; on sait quelles tempêtes de récriminations soulevèrent les chefs-d'œuvre de ce grand musicien. On contesta la haute valeur de ses travaux, on méconnut son originalité puissante, on proscrivit ses innovations les plus heureuses, et l'on ne craignit pas même d'appeler un *galimatias stupide* ses plus éclatantes et ses plus sublimes beautés. Mais l'illustre compositeur ne se découragea pas; il tint tête à l'orage avec cette attitude calme et fière que donne la conscience d'une grande supériorité; et peu à peu les préventions cessèrent, aux injures succéda l'admiration, et le nom de Gluck est arrivé jusqu'à nous entouré d'une glorieuse auréole.

Ce dédain de la foule pour tout génie novateur n'a pas même épargné le plus grand musicien de notre époque, Rossini. Personne n'ignore qu'à l'époque de son apparition, *Guillaume Tell* fut peu goûté par la masse des dilettanti; et cependant *Guillaume Tell* est regardé aujourd'hui comme la création la plus admirable de Rossini, comme celle où l'illustre compositeur a déployé le plus de sève et d'originalité.

Ces exemples prouvent qu'en dépit des préjugés, des habitudes prises, des préventions de la médiocrité et de l'ignorance,

le génie véritable est toujours sûr d'arriver au succès ; et souvent même ce succès est d'autant plus éclatant, d'autant plus durable, qu'il a été plus lent et plus difficile à obtenir.

Genres. Il y a trois genres dans la musique, le diatonique, le chromatique et l'enharmonique. Le genre diatonique procède par tons et par demi-tons naturels, c'est-à-dire sans altération. Ainsi, les deux demi-tons qui se trouvent dans la gamme, sont du genre diatonique, et la gamme, soit en montant, soit en descendant, se nomme gamme ou échelle diatonique. Le genre chromatique ne procède que par demi-tons. Ainsi, une gamme, en montant ou en descendant par demi-tons, se nomme gamme ou échelle chromatique. On emploie en montant le chromatique par dièses, et en descendant le chromatique par bémols, suivant la manière la plus naturelle. On peut l'employer cependant des deux manières, en montant et en descendant. Le genre enharmonique est le passage d'une note à l'autre, sans que l'intonation de la note ait été changée d'une manière sensible.

Genres épais ou serré. Dénominations anciennes des genres chromatique et enharmonique, où les sons se trouvent plus serrés que dans l'échelle diatonique, appelée pour cela *genus rarum.*

Genus epitrictum. Espèce de rhythme de la musique grecque, dont les temps étaient en raison sesquitierce, ou de 3 à 4.

Geste. L'art du geste a toujours été considéré par les anciens comme un art indépendant; il est intimement lié à la musique, à la danse, à l'art dramatique et à l'éloquence, mais il n'en est pas inséparable ; en effet, un chanteur peut avoir une belle voix et chanter avec expression, sans donner à ses gestes le mouvement qui leur convient. Un danseur peut se mouvoir avec habileté, sans exprimer par la pantomime le caractère, l'esprit, la pensée du pas qu'il exécute ; mais d'un autre côté, un chanteur, s'il ne sait s'accompagner de gestes expressifs, ne remplira jamais convenablement son rôle. Un orateur, possédât-il les trésors d'éloquence de Démosthène et de Cicéron, ne pourra impressionner fortement son auditoire par le simple débit de ses paroles, s'il ne sait faire usage des gestes et des mouvements de la physionomie.

Suivant Varon, *saltatio* ou la pantomime, l'art du geste, était chez les Romains une imitation savante et raisonnée de tous les mouvements du corps et des différentes expressions de la physionomie. Cet art se subdivisait en plusieurs espèces, et avait

produit chez les Romains un si grand nombre de danses et de pas, que Meursius a composé de leurs noms et de leurs genres un dictionnaire entier. Nous lisons dans quelques historiens que l'art du geste était de tous les arts libéraux celui que les anciens aimaient et pratiquaient le plus ; car on l'enseignait à tous, à l'histrion de bas étage comme à l'orateur distingué ; mais cet art n'était pas le même pour tous. Aussi Quintilien dit-il à ce sujet qu'il ne faut pas qu'un orateur prononce comme un comédien, ni qu'il fasse des gestes comme un danseur.

L'art du geste se divisait en deux classes, en naturel et en artificiel. Le geste naturel était celui dont on se servait en chantant ou en déclamant, pour donner plus de force au discours ; comme, par exemple, en parlant de la Divinité, d'élever les yeux et une main vers le ciel. Le geste artificiel était celui des acteurs pantomimes, et il consistait à tracer dans l'espace ou à décrire, en employant tels ou tels signes intelligibles, l'objet qu'on avait l'intention de représenter.

Le jeu de la physionomie, que nous comprenons dans l'art du geste, n'avait pas d'importance pour les anciens, au moins sur le théâtre, car on sait qu'ils portaient des masques. L'expression du visage, qui nous charme tant sur nos scènes lyriques, était, chez les anciens, tout à fait inutile ; en effet, les salles de spectacle étaient si grandes, et les acteurs s'y trouvaient par conséquent si éloignés du public, que les mouvements des yeux et les changements des traits eussent passé inaperçus.

Cicéron, qui avoue lui-même avoir appris l'art du geste du comédien Roscius, dit que celui qui se destine à déclamer ou à chanter en public ne doit point négliger cet art, le plus utile de tous. L'orateur Hortensius, rival de Cicéron, avait reçu des leçons de la célèbre danseuse Dyonisia.

L'art du geste théâtral, chez les anciens, se divisait en trois genres : 1° le geste tragique ; 2° le geste comique ; 3° le geste satirique. Ces trois divisions faisaient partie de la mimique ancienne, divisée elle-même en hypocritique, c'est-à-dire celle qui servait de base à l'art du geste, et en rhythmique, qui indiquait les temps en marquant les mouvements de cet art.

Chez les anciens, les auteurs et compositeurs dramatiques écrivaient sur leurs manuscrits, au-dessous de leurs vers et de leurs notes de musique, les gestes que les acteurs devaient faire en les répétant. L'art du geste était poussé à un tel point, que le

chanteur ou le comédien qui se serait trompé en faisant mouvoir les jambes ou les bras, ou la tête, eût été hué par les spectateurs, comme s'il eût chanté faux ou mal prononcé une phrase. C'est ce qui a donné lieu au proverbe grec : « faire un solécisme avec la main. » Les anciens avaient même des instruments pour régler les gestes des acteurs. Ammien Marcellin dit à ce sujet : « On ne voit plus que chanter et faire de la musique. Partout on ne voit que des lyres, des flûtes et des instruments qui servent à régler les gestes des acteurs. C'est alors que la *saltation* ou l'art du geste reçut de tels perfectionnements, qu'on se mit à jouer toute sorte de pièces sans ouvrir la bouche. On nomma ces acteurs *pantomimes*, ou imitateurs de tout. Un poëte composa à ce sujet cette épigramme célèbre :

« Tous les membres du corps d'un pantomime sont autant de langues, à l'aide desquelles il parle sans ouvrir la bouche. »

Les faits et les exemples que nous venons de citer montrent quelle importance avait chez les anciens la gesticulation considérée comme accessoire de l'art théâtral, de la musique, de la déclamation et de la danse. Elle formait une science particulière qui avait ses systèmes et ses professeurs spéciaux. Les rivalités des mimes et des danseurs donnèrent souvent lieu à des discussions orageuses sur les théâtres de l'antiquité. On sait quels longs débats soulevèrent chez les Athéniens les danseurs Pyrrhus et Bathyle, qui tous deux excellaient dans la gesticulation.

Aujourd'hui, on semble avoir perdu les traditions de cet art qui jadis savait animer la danse par les séductions du geste. Les gestes d'expression des pas de caractère dans les ballets du seizième, du dix-septième et du dix-huitième siècle, ont disparu pour faire place aux mouvements monotones et froids qu'on a nommés figures de la contredanse française. Cependant, depuis quelques années, la danse paraît vouloir se frayer une nouvelle route. Taglioni lui a donné plus d'expression, plus de légèreté ; Fanny Ellsler a fait faire un pas immense à l'art de la mimique et de la pantomime ; et Carlotta Grisi a donné à l'art chorégraphique une animation, une grâce, un cachet d'originalité qui l'ont placée tout d'un coup au premier rang parmi les danseuses modernes.

Malgré les progrès que nous signalons, l'art du geste est encore beaucoup trop négligé sur nos scènes lyriques. La plupart de nos chanteurs, même les plus éminents, ignorent, lorsqu'ils

sont en scène, l'art de marcher, de placer leurs mains, et d'exprimer par leurs gestes les paroles qu'ils prononcent. A cet égard, d'importantes améliorations restent encore à obtenir.

Gigue. Air d'une danse du même nom, dont la mesure est à six-huit et d'un mouvement assez rapide. La gigue n'est plus en usage qu'en Angleterre. Corelli a fait un grand nombre de gigues.

Giocoso (joyeux). Cet adjectif italien exprime l'allégresse, le mouvement vif, léger, badin.

Gittilh. Mot hébraïque, qu'on trouve parfois en tête de quelques psaumes. Ce terme n'est probablement que le premier mot d'une ancienne chanson qui était généralement connue au temps de David, et d'après laquelle on devait chanter ces psaumes.

Gloria. Sur ce mot latin qui entre dans la messe, on écrit deux différents morceaux de musique : le premier sur les paroles *Gloria in excelsis Deo*, le second sur celles *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto.*

Glose. Quelques anciens auteurs se servent de cette expression en musique, pour indiquer un ornement vicieux et de mauvais goût.

Gloso como. Nom que les anciens donnaient à une espèce d'étui, dans lequel ils enfermaient les embouchures de leurs flûtes.

Glotte. Embouchure des instruments à vent chez les Grecs.

Gomba, Queue. On distingue dans les notes la tête et la queue : la tête est le corps même de la note ; la queue est ce trait perpendiculaire qui tient à la tête, et qui monte ou descend indifféremment à travers la portée.

Gong. Instrument de métal des Indous en forme d'arc, dont on joue avec un batail en bois.

Gorghecco. Mot italien par lequel on désigne un passage rapide exécuté avec la voix.

Gout. Chaque homme a un goût particulier par lequel il donne aux choses, qu'il appelle belles et bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un est plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les airs gais ; l'un cherchera la simplicité dans la mélodie, l'autre fera cas des traits recherchés. Cette diversité vient tantôt de la différente disposition des organes, tantôt du caractère particulier de chaque individu, tantôt de la différence d'âge et de sexe. Dans tous ces cas, chacun

n'ayant que son goût à opposer à celui d'un autre, il est évident qu'il n'en faut pas disputer.

Mais il y a aussi un goût général sur lequel tous les hommes bien organisés s'accordent, et c'est celui-là seulement auquel on peut donner absolument le nom de goût. Faites entendre un concert à des oreilles suffisamment exercées, le plus grand nombre des auditeurs s'accordera, pour l'ordinaire, sur le jugement des morceaux et sur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime : ces choses sont celles qui se trouvent soumises aux règles ; mais il y en a d'autres à l'égard desquelles ils ne pourront appuyer leur jugement sur aucune raison solide et commune à tous, et ce dernier jugement appartient à l'homme de goût : si l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'est que tous ne sont pas également bien organisés.

Le génie crée, mais le goût choisit ; sans goût on peut faire de grandes choses, mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le goût qui fait saisir au compositeur les idées du poëte, c'est le goût qui fait saisir à l'exécutant les idées du compositeur, et c'est le goût qui donne à l'auditeur le sentiment de toutes les convenances.

Gracioso. Mot italien qui signifie *gracieux*. Placé à la tête d'un air, il indique le mouvement qui tient de l'*andante* et de l'*andantino*, et la nuance d'expression qu'il convient de lui donner.

Gradation. Mélodie dans laquelle l'expression monte, pour ainsi dire, au moyen de l'union successive de figures qui se ressemblent.

Graduel. Chant qui se récite dans l'office solennel de la messe après l'épître.

Grammaire musicale. Résumé des règles qui enseignent à disposer les matériaux de la musique, c'est-à-dire à combiner artistement les sons et les accords. A la grammaire musicale appartiennent :

1° La connaissance de la connexion et de la comparaison de tous les sons ;

2° La connaissance des accords, du mouvement des intervalles consonnants, et de la résolution des intervalles dissonants ;

3° La connaissance de l'union et de l'alternation des accords, des retards, de l'anticipation et de l'ellipse, de l'usage des notes de passage;

4° L'union mélodieuse des sons par rapport à un même ton et à la modulation dans d'autres tons;

5° La connaissance des mesures et du mètre;

mélodieuse, tant logique et rhythmique, que relative à la ponctuation;

7° La *périodologie*, c'est-à-dire l'union des parties de la mélodie:

8° La coupe, ou disposition des différentes parties d'un morceau de musique.

Grand-Opéra. Nom par lequel on désignait autrefois l'Opéra de Paris, pour le distinguer de l'Opéra-Comique. On dit maintenant l'Opéra.

Grasseyement. Défaut de l'organe qui gâte la prononciation ordinaire, celle que nous désirons dans la déclamation et le chant. On chante gras lorsqu'on double les *r*, et qu'on prononce les *l* comme s'il y avait un *y*, en disant : *perre, merre, aurorre, famiye, cariyon.* Le grasseyement sur les autres lettres, quoique plus supportable, n'en est pas moins un défaut.

Dans le chant, le grasseyement est encore plus vicieux que dans le langage ordinaire. Le son à donner change, parce que les mouvements que le grasseyement emploie sont étrangers à celui que forment, pour rendre l'*r*, les voix sans défaut. Le premier soin des maîtres de chant devrait donc être de donner aux élèves une prononciation mélodieuse, en délivrant leurs organes des entraves et de la dureté du grasseyement.

Gratis (Spectacles). Ce gratis-là du moins n'a rien de fallacieux, et tient à la lettre ce qu'il promet pour les spectateurs, car le gouvernement se charge d'indemniser les directeurs de théâtre pour ces représentations gratuites : il leur alloue ordinairement, en pareil cas, le montant d'une recette calculée au *maximum*.

Dans l'ancien régime, les spectacles gratis offraient un vif attrait au peuple, qui avait peu de théâtres à bon marché. La rareté de ces représentations, qui n'étaient guère données qu'à l'époque de naissance ou de mariage des princes de la famille royale, ajoutait ainsi à leur charme et à leur effet. L'amour-propre de la classe inférieure y était en outre agréablement

flatté, en voyant deux de ses corporations ouvrières occuper, dans ces solennités dramatiques, les loges du roi et de la reine.

Pendant la révolution, cette vanité avait un autre aliment dans la pompeuse rédaction des affiches, où les représentations gratuites étaient annoncées en gros caractères dans ces termes : *Dimanche, pour le peuple.*

On fait maintenant avec lui moins de façon : quand un modeste *gratis* par ordre, en caractères ordinaires, l'a convoqué à l'une de ces fêtes de la petite propriété, les places sont au premier occupant ; mais la prudente administration du théâtre a fait fermer d'avance son élégant foyer.

C'est principalement vers l'Opéra, dont le haut prix est habituellement moins accessible pour elle, que la foule se dirige dans ces occasions. Le drame lyrique, il est vrai, n'est guère intelligible pour ce public d'exception ; mais la danse légère et voluptueuse des nymphes et des bayadères du lieu est à la portée de tous les yeux, et les spectateurs non payants n'ont pas pour elles moins d'applaudissements que les autres.

Grave. Mot italien qui marque la lenteur dans le mouvement, et de plus une certaine gravité dans l'exécution.

Grave, Fugue grave. C'est celle dont le mouvement est lent, et les notes d'une longue valeur : cette espèce de fugue est fort rare.

Gravé, ée, Musique gravée. C'est par la gravure, plutôt que par l'impression en caractères mobiles, qu'on est dans l'usage de multiplier aujourd'hui les exemplaires des ouvrages de musique que l'on veut mettre au jour. Cet usage ne remonte guère qu'au commencement du dix-huitième siècle. Tous les opéras de Lulli et de ses contemporains furent imprimés : la gravure ne commença que pour la musique instrumentale. C'est ce moyen qui nous transmit les œuvres de Corelli, de Locatelli, de Tartini, et c'est à la France qu'on en doit l'invention. Comme on ne gravait alors que sur cuivre, et que cette pratique était fort dispendieuse, on ne pouvait guère l'employer que pour des ouvrages peu volumineux ; mais on trouva bientôt le moyen de la rendre plus économique en se servant de l'étain, et l'on en vint à graver des opéras entiers.

Graveur, Graveuse. Celui ou celle qui fait profession de graver de la musique.

Gravité. C'est cette modification du son par laquelle on le

considère comme grave ou bas, par rapport à d'autres sons qu'on appelle hauts ou aigus. La gravité des sons dépend de la grosseur, de la longueur et du diamètre des tuyaux, et en général du volume et de la masse des corps sonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur gravité est grande.

Grecs anciens (Musique des). La Grèce reçut sa musique des mains des Phéniciens, qui lui en communiquèrent le système peu à peu, et à mesure que le permirent les circonstances et l'état de la civilisation. Pour bien comprendre ce système et pouvoir en suivre les développements, il faut savoir que le mot *lyre*, qu'on a depuis appliqué à un instrument de musique en particulier, n'était d'abord qu'un terme générique donné à la musique elle-même, et transporté par extension à l'instrument scientifique, au moyen duquel on en déterminait les lois. Le mot grec *lyra* tenait à la même racine que l'instrument phénicien *sirah*, qui exprimait tout ce qui est harmonieux et concordant. Ce qu'on entendait par la lyre à trois ou à quatre cordes ne s'appliquait pas à l'instrument de musique dont on jouait, mais à celui qui en constituait l'accord fondamental.

La lyre à trois cordes dont parle Diodore de Sicile désignait le système des tétracordes conjoints. C'était le système le plus ancien. Ces trois cordes étaient *si*, *mi*, *la*. La lyre à quatre cordes, dont il est question dans Boetius, indiquait le système des tétracordes disjoints. Ces quatre cordes étaient *mi*, *la*, *si*, *mi*, ou bien *la*, *ré*, *mi*, *la*. Indiquer la lyre, c'était indiquer le système; c'était tout indiquer. Car la disposition d'un tétracorde étant mathématiquement fixée dans le genre diatonique, on ne pouvait pas se tromper. Or, cette disposition était, pour chaque tétracorde, en allant de l'aigu au grave à la manière des Phéniciens, de deux tons successifs et d'un semi-ton.

Dans les deux systèmes des tétracordes conjoints et disjoints, le mode fluctuant entre les toniques *la* et *mi* s'arrête de préférence sur le *la*; ce qui est très-conforme aux idées qu'on a de ce mode consacré à la nature féminine. Cependant, comme la finale, ou grave du système des tétracordes conjoints, s'arrêtait sur le *si* et laissait un moment dominer le principe assimilé à la nature masculine, les Phéniciens voulurent effacer encore cette dominance, et, pour cet effet, ils ajoutèrent au grave une corde qui se trouva être la double octave du son le plus aigu du système des tétracordes disjoints, c'est-à-dire un *la* fondamental. Ainsi

ils communiquèrent aux Grecs leur mode favori, appelé locrien, le *chant de l'alliance*, célèbre pour son effet mélancolique. Au moyen de l'adjonction de ces deux cordes, les deux systèmes furent fondus en un seul.

Ce système musical, qu'on peut appeler ionien, étant parvenu à sa perfection, resta longtemps en cet état parmi les Grecs. Il paraît constant que toute la modulation de ces peuples se bornait d'abord à faire passer les mélodies des tétracordes conjoints aux disjoints, et alternativement. Souvent même ils ne modulaient pas, et alors ils chantaient sur la lyre à trois et quatre cordes, suivant qu'ils voulaient admettre le diapason de septième ou de l'octave. Comme la mélodie se renfermait dans l'étendue du tétracorde, le chant était simple et facile. Il suffisait souvent au chanteur de se donner le son des cordes principales des lyres *si*, *mi*, *la* ou *mi*, *la*, *si*, *mi*, pour improviser le remplissage des cordes secondaires.

Il serait difficile de dire combien de temps la musique ionienne resta dans cette simplicité. Tout ce qu'on peut affirmer de raisonnable à cet égard, c'est que ses variations suivirent celles de la secte qui l'avait adoptée comme un symbole de son alliance. Cette secte ne tarda pas à se diviser, et il se fonda une foule de systèmes différents, parmi lesquels ceux qu'on nomma lydien, phrygien, dorien, furent les principaux. Ces systèmes consistaient dans une série de tétracordes conjoints ou disjoints, et différaient entre eux par l'enchaînement de ces mêmes tétracordes, tantôt par la place que le semi-ton y occupait, tantôt par une simple transposition, soit au grave, soit à l'aigu.

Telle est la confusion que le grand nombre de ces systèmes entraîna, et le peu de soin que les écrivains qui en ont parlé ont mis à les distinguer, que même parmi les trois principaux, le lydien, le phrygien et le dorien, il est impossible de dire aujourd'hui rigoureusement si la tonique du lydien était *mi* ou *ut*, et celle du dorien *ut* ou *mi*. Il n'y a pas un auteur qui sur ce point ne contredise l'autre, et ne se contredise souvent lui-même. Dans ce conflit d'opinions contradictoires, on en distingue pourtant deux qui autorisent à donner au lydien la tonique *mi*, et au dorien la tonique *ut*. La première est celle d'Aristoxène, qui dit que les Doriens exécutaient le même chant à un ton plus bas que les Phrygiens, et ces derniers à un ton plus bas que les Lydiens. La seconde, qui confirme la première, est

du judicieux Saumaise, qui dans son *Commentaire sur les comédies de Térence*, nous apprend que la musique adaptée à ces comédies s'exécutait sur des flûtes appropriées à chaque mode ; les unes servant au mode phrygien, les autres au dorien, plus grave que le phrygien, et la troisième au lydien, plus grave que les deux autres modes. Zarlin en Italie, Sax en Allemagne, et J.-J. Rousseau en France ont adopté cette opinion.

Grecs modernes (Musique des). Les Grecs modernes n'emploient dans leur musique ni les notes dont nous faisons usage, ni les lettres de leur alphabet, ainsi que le faisaient leurs ancêtres, mais ils se servent de ce qu'ils appellent accents. Une pareille notation a beaucoup d'imperfections, car elle n'indique que la gravité et l'acuité des sons, sans en fixer la durée.

Les principaux signes sont : 1° l'*ison*, qui désigne le ton fondamental de leur gamme diatonique. L'ison est le principe, le milieu et la fin, ou plutôt le système de tous les tons ou signes ; car sans lui on ne peut produire aucun son ; 2° l'*aligon*, signifie en général son aigu, et 3° l'*apostrophe*, son grave.

La musique des Grecs modernes est extrêmement grossière. Le fifre criard, le monotone tambour, et même l'inharmonieux monocorde slave produisent sur eux le plus grand effet. Et c'est par une semblable mélodie que dans la nouvelle Grèce un voyageur est fêté pendant toute la journée par la société dans laquelle il se trouve.

Gros Fa. Certaines vieilles musiques d'église en notes carrées, rondes ou blanches, s'appelaient jadis du *gros fa*.

Groupes. Plusieurs notes réunies ensemble par leurs queues, au moyen d'une ou de plusieurs barres, forment un groupe. Il y a des groupes de deux, de trois, de quatre et six notes. Les fusées et les gammes chromatiques présentent des groupes de trente-deux, de soixante, de quatre-vingts notes.

Grupetto. Mot italien qui signifie petit groupe. C'est un agrément de chant composé de trois petites notes prises, non sur la valeur de la note qui en est affectée, mais au lever de la mesure qui précède cette note.

Guddok. Nom d'un violon rustique à trois cordes en usage parmi les paysans russes.

Guide. C'est la partie qui entre la première dans une fugue et annonce le sujet.

Guidon. Petit signe de musique, qui se met à l'extrémité de

la portée sur le degré où sera placée la note qui doit commencer la portée suivante. Si cette première note est accompagnée accidentellement d'un dièse, d'un bémol ou d'un bécarre, il convient d'en accompagner aussi le guidon.

Guitare. Instrument à six cordes, dont on joue en pinçant. Il est formé de deux tables parallèles, l'une en sapin, l'autre en érable ou en acajou, assemblées par une éclisse dont la valeur varie de trois à quatre pouces. A l'une des extrémités est adapté un manche divisé par des *touches* sur lesquelles on pose les doigts de la main gauche, tandis qu'on pince avec ceux de la main droite. Ce manche est terminé par un sillet, et garni de chevilles pour monter ou descendre les cordes qui sont fixées à l'autre extrémité de l'instrument sur un chevalet fort bas. Au milieu de la table supérieure est pratiquée une ouverture appelée *rosace* ou *rosette.* Les cordes sont accordées par quartes justes en montant, excepté la quatrième et la cinquième, entre lesquelles il n'y a que l'intervalle d'une tierce majeure. L'accord de l'instrument est donc, en partant du grave, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *si*, *mi.* La musique écrite pour la guitare est notée sur la clef de *sol.*

On ne sait rien de certain sur l'origine de cet instrument. On pense généralement qu'il est aussi ancien que la harpe (voy. ce mot), et que les Maures l'ont apporté en Espagne, d'où il s'est ensuite répandu en Portugal et en Italie. Du temps de Louis XIV, il était fort à la mode en France; mais la vogue qu'il eut fut de courte durée, et après avoir brillé d'un éclat tout nouveau, il y a quelques années, sous les doigts d'artistes fort habiles, il est aujourd'hui presque complétement abandonné comme le plus ingrat et le plus monotone de tous les instruments.

Gusli ou **Gussel.** Harpe russe qui a la forme du psaltérion allemand.

Guzla. Instrument champêtre des Morlaques, sur lequel il n'y a qu'une corde de crin tressée. Cet instrument sert à accompagner les chants nationaux appelés *pismes.*

Gymnopédie. Danse à nu, accompagnée de chant, que les jeunes filles spartiates dansaient dans certaines occasions.

H

H. Lettre qui désigne en Allemagne le *si* naturel.

Hache (Pas de). On donne ce nom à une danse fortement caractérisée, à cette espèce de pyrrhique moderne qui est exécutée par une troupe de solda's, de Scythes, de sauvages, de cyclopes ou de bacchantes, armés de toutes pièces ou couverts de peaux de bêtes, et tenant des haches, des massues ou des thyrses à la main. Les airs des pas de hache sont rhythmés avec force, et d'un caractère fier, martial ou sauvage. On les accompagne d'instruments de percussion, tels que timbales, tambours, cymbales, triangles, tambours de basque, dont les frappements rhythmiques, les vibrations argentines donnent l'éclat le plus brillant à ces compositions.

Les danses des soldats romains dans la *Vestale*, celles des Scythes dans *Iphigénie en Tauride*, l'entrée des Africains dans *Sémiramis*, sont des pas de hache.

Halali. Nom du ton de chasse que l'on sonne pour annoncer que la bête se rend. Les chasseurs crient alors : halali ! halali ! halali ! c'est-à-dire victoire ! victoire ! victoire !

Méhul s'est servi du halali pour terminer sa belle ouverture du *Jeune Henri*. Cet air y forme le motif que tous les instruments à vent attaquent *fortissimo* après le point d'arrêt. Philidor et Haydn ont aussi fait entendre le halali dans la chasse de *Tom Jones*, et dans celle de l'oratorio des *Saisons*.

Ce mot vient de *halals*, clameur des soldats grecs quand ils allaient à l'ennemi. En pareille circonstance, certains peuples crient maintenant *houra*, à l'imitation des Cosaques.

Harmadion. Chanson que les Athéniens chantaient en faveur d'Armodius, pour avoir délivré Athènes du joug des Pisistrates.

Harmatias. Nom d'un nome dactylique de la musique grecque, inventé par le premier Olympe phrygien.

Harmonica. Instrument de musique, d'origine allemande, qui consistait d'abord en une certaine quantité de verres inégalement remplis d'eau et placés par demi-tons, dans une caisse. Ces instruments produisent sur les sens un effet en quelque sorte magnétique. L'harmonica donnait des sons mélodieux lorsqu'on trempait les doigts dans l'eau et qu'on les passait lé-

gèrement sur le bord des verres après l'avoir humecté avec une éponge mouillée. Le degré de perfectionnement dans lequel cet instrument se trouve aujourd'hui doit être attribué surtout au célèbre Franklin. C'est à Paris qu'on le fit connaître pour la première fois en 1765. Les derniers perfectionnements sont de MM. Lenormand, Chladni et Dietz; celui du premier consiste à placer des lames de verre de différentes dimensions par demi-tons, et à les frapper avec un petit marteau de liége enveloppé de taffetas.

Harmonica a cordes. Instrument à clavier inventé en 1788. Cet harmonica consiste dans un excellent piano, accordé et uni avec une espèce d'épinette qu'on peut jouer seule, ou conjointement avec le piano. Cette union produit un effet admirable.

Harmonica double. Cet instrument est composé d'une caisse de deux pieds de longueur, et dont la hauteur est en rapport avec les petites cloches de verre ou de métal qu'elle contient; on fait résonner ces clochettes au moyen d'un archet de violon, dont les crins sont enduits de colophane ou de térébenthine, ou de cire, ou de savon.

Harmonica météorologique. Inventé en 1765 par J. César Gattoni, à Rome. Il fit attacher quinze fils de différentes grosseurs à une tour de la hauteur de trois cents pieds environ, et forma ainsi une espèce de harpe gigantesque, qui allait jusqu'au troisième étage de sa maison, vis-à-vis de la tour, et qui était accordée de manière à pouvoir exécuter de petites sonates. Le tout réussit à merveille. Mais l'influence des vicissitudes atmosphériques et d'autres circonstances rendirent sans effet cette découverte, et l'abbé Gattoni ne se servit de cet instrument que pour faire des observations météorologiques, et pour prédire avec ses sons harmonieux les divers changements de l'atmosphère.

Harmonie. Le mot *harmonie* s'emploie dans la langue musicale lorsque les sons se font entendre simultanément, c'est-à-dire qu'ils obéissent aux lois naturelles de la modulation; dans le cas contraire, en suivant différentes intonations, ces sons forment la *mélodie*. Ainsi, l'harmonie a pour but d'accompagner la mélodie, soit que celle-ci plane à l'aigu, murmure dans le *médium*, ou gronde à la basse d'une musique quelconque. N'ayant pas à faire ici un traité des règles de l'harmonie, nous nous bornerons à tracer, en quelques mots, la signification de ce mot, sous le point de vue scientifique.

L'harmonie peut se définir comme une succession d'accords, parce que deux sons différents forment entre eux un intervalle dont deux, ou un plus grand nombre, qui se font entendre simultanément, constituent un accord. On appelle note fondamentale cette note la plus grave d'un accord, lorsqu'il est dans sa position naturelle, c'est-à-dire en progression de tierces, comme *ut*, *mi*, *sol*. Chaque intervalle exprime la distance qu'il y a d'un son à un autre. Quant à son degré d'extension, un intervalle est *diminué*, *mineur*, *majeur*, ou *augmenté;* quant à l'effet qu'il produit sur l'oreille, il est *consonnant* ou *dissonant*. Les intervalles consonnants sont : la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte* et l'*octave;* les dissonants sont : la *seconde*, la *septième*, et la *neuvième*.

On peut faire une progression de consonnances aussi étendue qu'on le désire, mais on ne peut employer qu'une dissonance à la fois, si l'on a soin de la *sauver* ou *résoudre* sur une consonnance.

Tous les accords sont dérivés d'un seul accord par excellence, désigné sous le nom d'*accord parfait*. Il est composé d'une tierce et d'une quinte ; et si l'on ajoute une tierce mineure, on a l'accord de septième dominante.

Pour l'enchaînement des accords entre eux, le système de la *basse fondamentale*, inventé par le célèbre Rameau, fut tour à admis et rejeté. Étudié et approfondi ensuite par le savant Reicha, ce système se trouva reconnu comme le plus ingénieux et le plus simple, puisqu'il est calculé sur la marche des notes fondamentales des accords, exprimées ou sous-entendues.

Nous terminerons cet article par un aperçu historique sur l'harmonie.

Bien qu'on dise ordinairement *qu'elle est dans la nature*, nous croyons pouvoir contester cette assertion, attendu que l'harmonie, sauf en Europe et dans quelques pays civilisés, n'est nulle part ailleurs connue. Ainsi, les Orientaux, comme les Chinois et autres peuples, ne peuvent supporter nos mélodies, surtout à cause des accords qui les accompagnent.

Sans vouloir remonter aux anciens Grecs et Romains qui paraissent avoir ignoré l'harmonie, il suffira de dire qu'après la chute de l'empire d'Occident, toute la musique d'antiquité se réduisait à quelques psalmodies religieuses. Aussi l'invention de l'harmonie ne date-t-elle, à vrai dire, que du neuvième siècle, époque depuis laquelle elle se perfectionna, grâce surtout aux

talents de trois musiciens, savoir : Dufay et Binchois (Français), et Jean Dunstaple (Anglais).

Indépendamment de ce qui vient d'être dit, il y a en musique différentes acceptions du mot *harmonie*. Ainsi, on l'emploie pour désigner la masse des instruments à vent qui entrent dans la composition d'un orchestre ; on le prend aussi, quoique à tort, comme synonyme de *composition*. (Voir le mot Modulation.)

Harmonie. Terme de facteur d'orgue. On entend par *harmonie*, dans la confection des divers jeux de l'orgue, la qualité de sons qui convient à chaque jeu, soit jeu d'anches ou jeu à bouche; on ne dit point : ce jeu est d'un bon timbre, d'une belle qualité ; mais on dit : ce jeu a une belle harmonie, il est d'une harmonie ronde, moelleuse, grêle, sourde, éclatante.

Harmonie directe. C'est celle où la basse est fondamentale, et où les parties supérieures conservent l'ordre direct entre elles et avec cette basse.

Harmonie figurée. C'est celle où l'on fait passer plusieurs notes sous un accord.

Harmonie première. Quelques auteurs ont donné ce nom à l'accord parfait, en appelant ensuite son premier renversement *harmonie seconde*, et son deuxième renversement *harmonie troisième*.

Harmonie renversée. C'est celle où le son fondamental est dans quelques-unes des parties supérieures, et où quelqu'autre son de l'accord est transporté à la basse au-dessous des autres.

Harmonie simultanée. C'est la percussion d'un accord.

Harmonie rapprochée, Harmonie séparée. La première a les sons de l'accord très-rapprochés, et la seconde les présente différemment.

Harmonie successive. Succession de plusieurs accords.

Harmonieux. Tout ce qui fait de l'effet dans l'harmonie : plusieurs voix réunies dans l'exécution d'un morceau de musique à plusieurs parties rendent un son harmonieux.

Harmoniphon. L'harmoniphon a été inventé en 1837, par M. Paris, de Dijon. L'harmoniphon est un instrument à vent et à clavier, de quinze pouces de longueur sur cinq de large et trois de hauteur, dont les sons ressemblent à ceux du hautbois. Il se joue avec la bouche, au moyen d'un tube élastique qui sert à y

introduire l'air, en même temps que les doigts agissent sur le clavier, qui est exactement semblable à celui du piano.

L'harmoniphon produit plusieurs sons en même temps, et paraît se prêter aux accords les plus compliqués.

Harmoniques (Sons). Espèce singulière de sons qu'on tire de certains instruments, tels que le violon, la viole, le violoncelle, par un mouvement particulier de la main et de l'archet, qu'on approche davantage du chevalet, et en posant légèrement la main sur certaines divisions de la corde. Ces sons sont fort différents, pour le timbre et pour le ton, de ce qu'ils seraient si l'on appuyait tout à fait le doigt : quant au ton, par exemple, ils donneront la quinte, quand ils donneraient la tierce, la tierce, quand ils donneraient la sixte, etc.; quant au timbre, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division, en faisant porter la corde sur le manche.

Les sons harmoniques de la harpe s'obtiennent en attaquant la corde à son milieu avec la partie inférieure du pouce.

Harmoniste. Musicien savant dans l'harmonie. Haendel, Bach, Mozart, Haydn, Chérubini, sont de grands harmonistes.

Harmonium. L'harmonium est un orgue composé de plusieurs jeux d'anches libres, qui communiquent avec des gravures à l'intérieur d'un sommier formant cases acoustiques, lesquelles répercutent les sons des anches, et font l'effet de tuyaux d'orgue. Les formes variées des gravures du sommier constituent la différence d'organe des jeux. Ces jeux, entendus isolément, imitent successivement les différents instruments d'orchestre, au point de faire souvent illusion. En combinant ces jeux ensemble, ils donnent encore d'autres imitations. Tous ces effets variés des divers jeux s'obtiennent au moyen de registres placés au-dessus du clavier.

Le clavier de l'orgue harmonium est de cinq octaves en *ut*. Mais au moyen des registres qui font transporter les jeux d'une octave à la basse et dans les dessus, l'étendue des sons correspond à sept octaves chromatiques.

Chaque jeu est partagé en deux registres que l'on peut tirer ensemble ou séparément; de sorte que l'on peut jouer tel ou tel jeu de la basse avec tel ou tel jeu des dessus. Les jeux sont, ou au diapason, ou à l'octave grave, ou enfin à l'octave aiguë. Les basses descendent au ton des tuyaux d'orgue de seize pieds.

Des pédales, qu'il est facile de faire agir, procurent à l'artiste

la faculté de manier le son dans toutes les nuances, avec une expression d'une délicatesse exquise. Toute personne connaissant un peu le piano peut facilement tirer parti de l'orgue harmonium. Un avantage immense qu'offre cet instrument, c'est de tenir l'accord constamment, même dans des endroits humides. A Paris seulement, on peut citer, pour avoir adopté les orgues harmonium de M. Debain, les églises de la Madeleine, Saint-Sulpice, l'Abbaye-aux-Bois, Saint-Ambroise, les Invalides, Saint-Jacques, Sainte-Pélagie, les Missions-Étrangères, plusieurs maisons religieuses et d'éducation, etc.

Harpe. C'est un des plus antiques instruments que nous connaissions et dont l'Écriture sainte, ainsi que les ouvrages des anciens, font déjà une mention particulière. On lui donnait différents noms, tels que *kinnor* chez les Hébreux, la *cithare* chez les Grecs, les *cinnara* chez les Romains, le *nablum*, la *sambuque* et la *harp* ou *harpa* chez les Celtes et les Cimbres. Il est de forme triangulaire, monté de cordes de boyaux disposées verticalement, et qui, étant pincées avec les deux mains, donnent les sons. On sait bien que le roi David chantait la gloire du Seigneur, et dansait même en s'accompagnant de la harpe.

Quatre pièces principales composent la harpe, savoir : la *console*, la *colonne*, le *corps sonore* et la *cuvette*, dont cette dernière, en réunissant les deux précédentes dans leur partie inférieure, forme la base de l'instrument. Du reste, le corps sonore est une caisse convexe faite de bois d'érable, plus large à la base qu'au sommet, et recouverte d'une planche de sapin. Cette planche, sur laquelle se trouvent fixés les boutons qui servent à attacher les cordes, s'appelle *table d'harmonie*. Quant à la console, c'est une bande courbée en forme d'*s*, et garnie de chevilles qui servent à monter les cordes fixées à l'extrémité opposée sur la table d'harmonie. Pour la colonne, enfin, elle est un montant solide ou creux, selon que la harpe est simple ou à mouvement.

La harpe ancienne n'avait d'abord que treize cordes accordées selon l'ordre de la gamme diatonique. Plus tard, on en ajouta d'autres, et on apporta tour à tour plusieurs perfectionnements à cet instrument, dont les principaux datent du dix-huitième siècle, et sont dus à MM. Hochbrucker, Naderman, Érard. D'après ces artistes, la harpe dite *à simple mouvement* (c'est-à-dire ayant sept pédales, dont une pour chaque note de la gamme), se

trouve montée de quarante-trois cordes disposées sur un seul rang et accordées en *mi* bémol Les crochets y sont remplacés par des *fourchettes* à deux bascules, de sorte que chaque corde peut recevoir trois intonations, le bémol, le bécarre et le dièse. On accorde la harpe comme le piano, c'est-à-dire, par tempérament.

Malgré tous ces perfectionnements, la harpe pèche toujours par la monotonie des sons et le manque d'énergie dans l'expression. De là vient qu'on emploie rarement cet instrument à l'orchestre. Il peut cependant produire beaucoup d'effet, surtout s'il est joué par un maître tel que Th. Labarre, ou si l'on emploie plusieurs harpes au lieu d'une seule.

Harpe chromatique. L'étendue de cet instrument, inventé au commencement de ce siècle par un médecin saxon, est de cinq octaves. Les cordes de la gamme diatonique sont d'une couleur blanche, et celles de la gamme chromatique d'une couleur rougeâtre.

Harpe d'Éole. Instrument dans lequel les cordes résonnent au moyen d'un courant d'air qui les frappe. Aussitôt qu'il fait un peu de vent, ses cordes commencent à résonner à l'unisson; mais à mesure que le vent augmente, elles font entendre un charmant mélange de tous les sons de la gamme diatonique, ascendants et descendants, et l'on entend aussi des accords harmonieux et des crescendo et des décrescendo inimitables.

Harpe double. Instrument composé de deux harpes réunies, en usage dans le seizième siècle.

Harpe harmonica-forte. Inventée par M. Keisser de Lislé, en 1809. C'est une harpe ordinaire, à laquelle on a ajouté trente-quatre cordes de laiton, accordées deux à deux, qui forment une espèce de contre-basse de dix-sept demi-tons, et qu'on fait résonner avec le pied, au moyen de dix-sept touches correspondant à autant de marteaux qui touchent les cordes.

Harpe irlandaise. Les grands dommages occasionnés en Irlande par l'irruption danoise furent réparés par O'brien Boiromh, mort en 1014. Il rétablit les colléges des Bardes, et s'occupa de la musique avec un soin particulier. On prétend que la harpe déposée dans le collége de la Trinité, à Dublin, appartint à O'brien. La forme en est gracieuse, et le travail exquis. La harpe irlandaise resta dans le même état pendant plusieurs siècles; mais dans le quinzième siècle, elle fut sensiblement

améliorée par le jésuite Nugent, qui demeura quelque temps en Irlande.

Harpo-lyre. Cet instrument, qui a la forme d'une lyre antique, est monté de vingt et une cordes réparties sur trois manches. Les cordes du manche du milieu sont les mêmes que celles de la guitare à six cordes, et sont accordées de la même manière. La conformation de l'instrument, permettant de démancher plus facilement que sur la guitare, a donné la facilité d'y ajouter quinze cordes de plus, ce qui en porte le nombre à vingt et une.

Ces quinze autres cordes sont réparties sur deux autres manches, et forment dans l'ensemble de l'instrument quatre octaves et demie. L'on obtient sur ces deux manches des effets nouveaux.

La harpo-lyre a été inventée, en 1829, par M. Salomon, professeur de musique à Besançon.

Haut. Ce mot signifie la même chose qu'aigu, et ce terme est opposé à *bas*. C'est ainsi qu'on dit que *le ton est trop haut*, qu'il *faut monter l'instrument plus haut.*

Hautbois. Instrument de musique à vent, en cèdre, en chêne, et le plus souvent en buis. Il y a deux espèces de hautbois, l'ancien et le moderne. L'ancien avait la taille plus basse d'une quinte que le dessus, et avait un trou de moins, le huitième ne se bouchant point : sa longueur était de quatre pieds deux pouces. Il y avait encore la basse du hautbois, qui avait cinq pieds et onze trous. Le hautbois moderne a le son plus fort que la flûte : sa cavité intérieure est pyramidale, et se termine par le bas comme une trompette. Cet instrument a huit trous : le septième est fermé par une petite clef, qui se meut par un ressort ; le huitième, qui reste ouvert, peut être fermé en appuyant le doigt sur une grande clef à bascule.

Le hautbois est formé de trois pièces entrant les unes dans les autres; l'anche fait la quatrième. Sa longueur est de vingt et un pouces huit lignes, sans compter l'anche : son étendue est à l'unisson du violon ; elle contient deux octaves et quatre demi-tons. Le hautbois de forêt ressemble beaucoup au hautbois militaire : il se démonte en cinq pièces; il a la même étendue de ton; mais le son, quoique agréable, est moins sonore et plus velouté. Rien n'est plus suave que le chant simple et champêtre de cet instrument.

L'étude du hautbois est difficile et pénible : il faut une grande persévérance pour arriver à une exécution bien nette.

Hautbois. Jeu d'orgue compris parmi les jeux d'anches ; il ne tient que la moitié du clavier, le jeu du basson lui servant de basse.

Haute-taille, ou plutôt taille, deuxième des quatre parties de la musique, en comptant du grave à l'aigu. Quand la taille se divise en deux parties, l'inférieure prend le nom de *basse-taille* ou *concordant*, et la supérieure *haute-taille.*

Hébreux (Musique des). Moïse remonte, comme on sait, jusqu'aux temps antérieurs à Abraham pour l'histoire de l'art hébraïque. Ce législateur appelle Jubal le père de ceux qui jouaient du *kinnor* et de l'*ugab.* Par ce nom il entend sans doute le premier ou le plus habile joueur, ou l'inventeur de ces instruments. Chaque auteur a ensuite traduit à sa guise les mots *kinnor* et *ugab*, les uns par harpe et orgue, les autres par cythare et luth.

On ne peut se faire une haute idée de la musique hébraïque au temps de Moïse, car ce législateur avait été élevé en Égypte où la musique était fort peu cultivée, et les notions qu'il avait acquises étaient incomplètes. Depuis l'histoire de Laban et de Jacob jusqu'au passage de la mer Rouge, période de deux cent quarante-huit ans environ, la *Bible* ne signale aucun fait important qui ait rapport à la musique. A l'occasion du passage de la mer Rouge, Moïse et les enfants d'Israël chantèrent un hymne adressé à l'Etre-Suprême. Mariam la prophétesse, sœur d'Aaron, prit en main un tambourin, *tof*, et toutes les autres femmes, formant des chœurs de danse, la suivirent avec des tambourins.

Après la mort de Moïse et de Josué, c'est-à-dire sous les Juges, il n'est pas question de musique dans la *Bible.* On parle seulement d'un cantique ou hymne exécuté par la prophétesse Débora et Baruk. Sous le règne de David, la musique hébraïque devint florissante, et ce prince rendit Jérusalem le centre du culte divin. On fit la première et la seconde translation de l'arche au son d'un grand nombre d'instruments.

La musique parvint à un haut degré de splendeur sous le règne de Salomon, qu'on peut appeler le siècle d'Auguste des Hébreux. La construction du temple fut la première entreprise remarquable de ce prince qui, pour la consécration de ce monument,

fit fabriquer un nombre prodigieux d'instruments. Josèphe compte dans cette cérémonie quarante mille harpes, autant de sistres d'or, deux cent mille trompettes d'argent, et deux cent mille chanteurs, en tout quatre cent quatre-vingt mille musiciens.

Après la mort de Salomon, on ne voit dans la *Bible* aucune circonstance où la musique ait été employée et qui puisse faire juger de ses progrès. Enfin, Nabuchodonosor ayant conquis et détruit la ville de Jérusalem, amena la plus grande partie du peuple à Babylone. Cette captivité porta le dernier coup aux Hébreux qui, pendant soixante-dix ans, oublièrent leurs chants et leurs cérémonies. Redevenus possesseurs de leur ville, mais aussitôt retombés en captivité une seconde fois, de nouveau libres, puis successivement vaincus par les Égyptiens, les Perses et les Romains, les Hébreux n'eurent plus ni le pouvoir ni le loisir de se livrer à la culture des arts.

Hexacorde. Instrument à six cordes, ou système composé de six sons, tel que l'hexacorde de Guido d'Arezzo.

Hialemos. Nome grec chanté en l'honneur d'Apollon.

Hippothoros. Chant exécuté par les Grecs, à l'époque de l'accouplement des chevaux.

Homocoptoton. Ce terme signifiait, chez les anciens Grecs, une pause générale avant une cadence, et *homoctateuton*, la pause qui suivait cette même cadence.

Homophonie. Nom grec du chant exécuté par plusieurs voix à l'unisson.

Hongrie (De la musique en). La musique jeta peu d'éclat en Hongrie jusqu'au temps de Mathias Corvin, fils du fameux Corvin; il rendit les Hongrois rivaux des autres nations dans les sciences et dans les arts, qu'il cultivait lui-même avec succès. Le nonce du pape qui vint à Bade, en 1483, pour faire la paix entre l'empereur Frédéric et Corvin, combla d'éloges les chanteurs de la chapelle hongroise dans une lettre adressée au souverain pontife.

Sous les rois Ladislas VI et Louis II, la musique, quoique cultivée avec soin, l'était avec moins d'éclat. On diminua le nombre des artistes de la chapelle de la cour.

Comme tous les autres peuples, les Hongrois n'avaient d'abord qu'un chant sans mesure et sans mode déterminé, sur une poésie sans harmonie. Du reste, tandis que toutes les autres nations, notamment celles du Nord, aimaient les sons vifs et

aigus, les Hongrois, au contraire, aimaient les sons moyens et les mouvements lents. Le chant régulier fut plus tard importé en Hongrie avec la religion chrétienne et les belles-lettres.

Aujourd'hui les Hongrois dansent beaucoup : la danse est leur passion; aussi la musique nationale est-elle, pour ainsi dire, une musique de danse. Elle a ordinairement un caractère mélancolique, mais souvent aussi elle est bruyante et semble exciter à la guerre. Les Hongrois aiment les modes mineurs ; et si une danse commence en mineur, elle tombe bientôt en majeur : ils aiment aussi beaucoup les triolets.

Les Slaves, qui habitent une grande partie du pays, et les Valaques en Transylvanie, aiment beaucoup la cornemuse. Les Grecs qui sont en Hongrie aiment aussi la danse nationale ; mais ils en ont une qui leur est propre. Les nouveaux Grecs dansent en cercle avec les genoux repliés, et les paysans valaques sautillent en rond avec leurs bâtons : c'est comme une danse d'ours.

En Hongrie, les chansons nationales sont pour la plupart plaintives et passionnées; cependant il y en a beaucoup de celles du bas peuple qui sont grossières, féroces et obscènes.

Tout ce qui vient d'être dit n'est applicable qu'au bas peuple, car la musique est cultivée par la bourgeoisie et la noblesse avec autant de zèle que dans les principales villes d'Allemagne, d'Italie et de France.

Horæ regulares. Heures fixes auxquelles on exécutait, dans les couvents et dans les églises capitulaires, certains chants de pratique.

Hottentots (Musique des). Les Hottentots ont une musique et des danses particulières et très-caractéristiques. Dans leurs danses, les Hottentots, se tenant par la main, composent une chaîne plus ou moins longue à proportion du nombre des danseurs et des danseuses placés toujours avec beaucoup d'ordre. La chaîne étant formée, les danseurs se mettent en mouvement, tournent de côté et d'autre, se quittent de temps en temps sans cependant rompre la chaîne, pour marquer la mesure en frappant dans leurs mains, et leurs voix, s'unissant aux sons des instruments, répètent continuellement : *Hoo, hoo.* Les Hottentots terminent ces divertissements par une danse générale où la chaîne se rompt, et où chacun danse pêle-mêle et s'abandonne à la plus grande joie.

Les principaux instruments des Hottentots sont : le *rabuchin*, qui est une planche triangulaire sur laquelle on attache trois cordes de boyaux soutenues par un chevalet, et tendues à volonté au moyen de chevilles. Le *rampelot*, instrument le plus bruyant des Hottentots, est formé d'un tronc d'arbre creux d'environ deux ou trois pieds de hauteur ; à l'une de ses extrémités se trouve une peau de mouton bien arrangée et bien tendue, que l'on frappe avec un bâton ou avec les poings. Le *gorah*, instrument très-curieux, est une longue baguette avec une corde de boyaux de chat tendue d'un bout à l'autre de manière à se courber légèrement, à peu près comme l'archet du violon ; au bas de la corde est attaché un tuyau de plume d'autruche, qui réunit le bout de la corde à la baguette. Ce tuyau se place entre les lèvres, et on le fait vibrer en aspirant et en respirant fortement. Lorsqu'il est joué avec soin, le son du *gorah* approche de celui du violon.

Huit-pieds. On nomme ainsi un orgue dont les tuyaux les plus grands ont huit pieds de haut. La quatrième corde du violoncelle sonne l'unisson du huit-pieds.

Hyménée. Chanson nuptiale des Grecs.

Hymeos. Chanson des anciens meuniers de la Grèce.

Hymne. Chant en l'honneur des dieux et des héros. Il y a cette différence entre l'hymne et le cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions, et l'hymne aux personnes. Les premiers chants de toutes les nations ont été des cantiques ou des hymnes. Orphée et Linus passaient chez les Grecs pour auteurs des premiers hymnes, et il nous reste parmi les poésies d'Homère un recueil d'hymnes en l'honneur des dieux.

Hymne s'emploie ordinairement au féminin en parlant des hymnes qu'on chante dans l'église : *entonner une hymne, chanter une hymne, une belle hymne.* Santeuil a composé un grand nombre de belles hymnes, parmi lesquelles on remarque celle pour le jour de la Purification, *Stupete*, *gentes*, et une pour la fête de sainte Cécile, *Festis læta sonent.*

Hypocriticos. Partie de la musique grecque, qui se rapportait à la danse et à la mimique.

Hypo-proslambanomenos. Nom d'une corde ajoutée par Guido d'Arezzo, un ton plus bas que la proslambanomène, ou

dernière corde grave des Grecs, qui sonnait le *la*. L'auteur de cette nouvelle corde l'exprima par la lettre gamma de l'alphabet grec, et de là nous est venu le nom de la gamme.

I

IACINTHIES. Fêtes annuelles célébrées à Amyclès, sur le territoire lacédémonien, en l'honneur d'Apollon, dans lesquelles on faisait entendre le son des flûtes et de certains instruments à cordes.

IAMBIQUE. Nom d'un acte ou d'une partie principale d'un morceau de musique vocale, exécuté dans les luttes musicales des jeux publics.

IDÉE. L'idée musicale est ordinairement un trait de chant qui se présente à l'esprit du compositeur avec tous les accessoires qu'il comporte. On voit par là qu'il y a plusieurs espèces d'idées différentes selon le genre d'effets, soit simples, soit composés, qu'on se propose. On doit aussi distinguer les idées en idées principales et en idées secondaires : les premières sont propres à faire la base ou le fond d'une composition, les autres destinées au développement de l'idée principale.

ILLUSION. Quelques écrivains ont essayé de rendre l'opéra ridicule à cause de ses invraisemblances, en disant qu'on ne chante pas au moment de se donner la mort ou de se quereller. Il faut distinguer à ce sujet la vérité d'art et la vérité de nature. On ne trouve dans la nature ni des airs cadencés, ni des chants avec accompagnement; on n'y trouve pas non plus les vers de Virgile ou l'Apollon du Belvédère. Un travail parfait d'art est une œuvre de l'esprit humain élevant les objets les plus ordinaires à une plus haute signification, à une dignité plus sublime.

Il est certain que le plus grand effet de l'art dépend de l'illusion. Le compositeur qui veut faire agir l'illusion sur les autres, doit d'abord en sentir lui-même toute la puissance, c'est-à-dire que l'illusion doit subjuguer son esprit et son cœur par de vives images.

IMAGINATION. L'imagination, considérée en général, est la faculté de retenir l'impression des objets, d'en arranger les images et de les combiner en mille manières. Tous les sens fournissent des secours à l'imagination ; mais ceux de la vue et de

l'ouïe l'enrichissent plus que tous les autres, parce que, rapprochant les distances ou franchissant les intervalles, multipliant nos rapports avec l'extérieur, embrassant presque dans le même moment le ciel et la terre, ils nous font toucher à un plus grand nombre de choses qui se gravent dans notre esprit et y déposent leurs images.

L'imagination joint la réflexion et la combinaison à la mémoire. Loin de se borner à subir l'influence de la première impression des objets ou des sons, elle s'excite à en recevoir de nouvelles ; elle recueille et raisonne ses propres sensations, les rejette ou les admet dans les cadres qu'elle leur a tracés. Autour d'une idée qui la domine, elle cherche à éveiller une foule d'idées accessoires. Son coup d'œil rapide et sûr découvre à de grandes distances les rapports jusqu'alors inaperçus entre deux objets. Elle les rapproche et les unit, et leur imprime dans ses imitations le cachet de la nature.

L'imagination du musicien et du poëte, réglée par le goût, fait en petit ce que le créateur a fait en grand ; elle applique à ses œuvres la même économie que Dieu à l'ordonnance du monde : c'est surtout cette faculté qui paraissait aux anciens un don des dieux, cet *ingenium quasi ingenitum*, une inspiration divine. L'imagination qui invente avec grandeur, médite avec profondeur, féconde avec patience, dispose avec sagesse et enchaîne avec habileté, est du génie. Dans les sciences, elle donne des Newton ; dans les lettres, des Homère ; dans les arts, des Gluck, des Rossini. Et qu'on ne soit point choqué de ce rapprochement : on dira peut-être qu'il y a plus de grandeur à découvrir les lois de l'univers qu'à composer *Iphigénie en Tauride* ou *Guillaume Tell* ; et cependant le musicien vivra aussi longtemps que le philosophe, et restera comme lui au rang de ces organisations supérieures dont la nature se montre avare.

Que le jeune musicien ne cherche point ce que c'est que l'imagination. En a-t-il ? la sent-il en lui-même ? Le génie du grand compositeur soumet le monde entier à son art ; il peint tous les tableaux par des sons, il fait parler le silence même, il rend les idées par des sentiments, les sentiments par des accents ; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté par lui prend de nouveaux charmes ; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris.

Mais pour que l'imagination produise ces grands effets, il faut qu'elle soit réglée par le goût. L'imagination crée, mais le goût choisit, et un génie trop abondant a besoin de son secours pour ne point abuser de ses richesses. Sans goût, on peut faire de grandes choses en musique; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le goût qui fait saisir au compositeur les idées du poëte, c'est le goût qui met chaque chose à la place qui lui convient et fait des diverses parties d'une composition musicale un tout homogène, un ensemble harmonieux. Sans le goût, il n'y a point de chef-d'œuvre complet.

Quelques compositeurs ont possédé à un degré éminent cette alliance de l'imagination et du goût. Gluck, dans son *Iphigénie en Tauride;* Sacchini, dans *OEdipe;* Spontini, dans *la Vestale* et *Fernand Cortez;* Meyerbeer, dans *Robert le Diable;* Auber, dans *la Muette de Portici;* Halévy, dans *la Juive*, ont laissé des pages qui sont à l'abri des variations de la mode et des épreuves du temps. Mais il est surtout un compositeur chez qui les deux qualités dont nous parlons ont acquis le plus beau développement : c'est Rossini. Quelle puissance d'imagination! quelle abondance de sève! mais aussi quel goût exquis! — Dans ses dernières productions : *Don Pasquale*, *Dom Sébastien* et *Maria di Rohan*, Donizetti a prouvé aussi qu'il était un de ces génies complets, un de ces compositeurs hors ligne chez qui le jugement et l'inspiration se prêtent un mutuel appui.

Indépendamment de la grande imagination qui invente, dispose, dessine et colore sous les yeux de la raison, il existe une imagination de second ordre qui est celle des détails. Cette imagination jette beaucoup d'agrément dans un ouvrage; elle sait parfois mettre en œuvre avec beaucoup d'habileté les idées les plus vieillies et leur faire subir une heureuse métamorphose; mais seule, elle ne saurait constituer des ouvrages vraiment supérieurs.

Imitation. Si tous les sentiments ont des tons qui leur sont propres, et si le compositeur peut se servir de ces tons pour exprimer les sentiments, la musique, quoique bornée dans ses imitation, sn'est pas moins un art imitatif, attendu que la nature lui présente ses modèles avec les moyens pour les reproduire.

Outre l'imitation de la nature, il y en a encore une autre qui consiste à suivre l'exemple d'autres compositeurs en les prenant pour modèles. A cet égard, on distingue l'imitation *libre* et l'i-

mitation *servile*. L'imitateur servile peut être un homme de talent, tandis que l'imitateur libre peut suivre les inspirations et les élans du génie.

Imperfectio. C'était, dans l'ancienne musique, la soustraction de la troisième partie de la valeur d'une note.

Improvisateur mécanique. Machine à notation pour les improvisateurs. Cette machine s'adapte au piano, et tout ce que l'on joue sur cet instrument s'imprime en même temps.

Improviser. C'est composer et exécuter impromptu un morceau de musique vocale ou instrumentale. Pour improviser avec succès en musique, il convient d'être profondément initié aux ressources de l'art; il faut, en outre, être maître absolu de l'instrument sur lequel on improvise, posséder une âme qui s'exalte aisément et une grande présence d'esprit, afin qu'il y ait de l'unité dans un morceau créé de cette manière.

Incomposé. Un intervalle incomposé est celui qui ne peut se résoudre en intervalles plus petits, et n'a pas d'autre élément que lui-même. Nous n'avons dans notre système qu'un seul intervalle incomposé, le demi-ton.

Incorrect. On appelle composition musicale incorrecte, celle qui pèche contre les règles de l'art.

Indiens (De la musique chez les). Il existe une si grande analogie entre le système astronomique et musical des Indiens et celui des Égyptiens et des Chinois, qu'on peut logiquement leur attribuer une commune origine. La forme du gouvernement étant la théocratie, la connaissance de la musique, comme celle de toutes les sciences et de tous les arts, n'est réservée qu'aux prêtres; c'est pourquoi la musique est liée étroitement à la religion, et soumise à des lois fixes et invariables.

La gamme des Indiens ne procède pas, comme celle des anciens Grecs, par tétracordes, mais par octaves comme la nôtre. La plus grande partie de leurs gammes ne contient que cinq ou six sons stables, et ressemble par là à l'ancienne gamme chinoise. Ces gammes, si simples, peuvent être considérées comme les premiers essais d'un peuple qui aime le chant, mais qui n'a pas un système d'acoustique complet.

Les Indiens ne connaissent pas notre harmonie. Leurs diverses espèces de musique pratique sont les *rectahs*, *teranas*, *tuppas* et *raaguis*. Les deux premiers portent le cachet d'un chant facile et régulier

Les instruments de musique en usage chez les Indiens sont destinés ou à la religion, ou à des divertissements. Les plus simples instruments dont les bramines font usage dans leurs temples sont le *song* et le *yantha*. Le premier est un buccin dans lequel ils soufflent de toutes leurs forces pour appeler le peuple ; le second, qui sert au même objet, est une petite clochette en bronze, ornée d'une tête et de deux ailes, que les bramines font résonner soir et matin dans les vestibules du temple, avant de commencer les sacrifices. Quelquefois on entend aussi le buccin dans les bazars et les marchés ; mais alors ce sont les fakirs qui annoncent ainsi leur arrivée.

Le *kortal* est un des plus anciens instruments des Indiens : il est présumable qu'ils en font usage dans leurs cérémonies religieuses, car beaucoup de leurs anciennes idoles sont représentées avec cet instrument.

Il y a dans l'Inde des chanteurs qui parcourent les rues, et s'arrêtent aux portes des maisons en chantant les amours et les hauts faits de leurs aïeux ; ils accompagnent souvent leurs chants du son de quelque instrument. Ils sont vêtus à peu près comme les musulmans, et ont ordinairement une besace dans laquelle ils mettent le riz, les fruits et tout ce qu'ils reçoivent de leurs auditeurs.

La musique en usage aujourd'hui dans toutes les parties de l'Inde soumises à la domination de l'Angleterre, ne diffère point de celle qu'on cultive en Europe. Calcutta, particulièrement, a été visité par des artistes distingués, chanteurs et instrumentistes. On joue dans cette ville beaucoup de quatuors, et surtout ceux de Haydn.

Indigitamenta. Quelques auteurs prétendent que ce mot désignait, chez les anciens Romains, les chansons où l'on trouvait plusieurs noms de divinités ; d'autres affirment que ces chansons étaient chantées en l'honneur des demi-dieux.

Influence de la musique. L'histoire de tous les temps nous offre une foule d'exemples de la prodigieuse influence de la musique sur la civilisation, les mœurs, les passions, les maladies et l'héroïsme guerrier. Elle est un des principaux moyens employés pour adoucir le caractère de l'homme ; elle s'associe à son éducation physique et gymnastique, et développe en lui les organes de la voix, en augmentant la force de ses poumons et de sa poitrine ; elle s'associe également à son éducation morale

et intellectuelle, en réveillant dans son cœur des sentiments de bienveillance et d'amour, et en donnant à son intelligence plus de mouvement et de vivacité.

La musique est aujourd'hui employée dans l'éducation, particulièrement en Allemagne, en Suisse et en France, comme un puissant moyen d'adoucir les mœurs. La musique vocale a toujours formé une partie essentielle de l'instruction dans le fameux institut de Pestalozzi à Yverdun, et dans les deux établissements de Lofwil, fondés et dirigés par M. de Fellemberg. L'enseignement de la musique fait partie maintenant en France de l'enseignement universitaire.

L'homme n'est pas le seul être animé qui soit sensible aux accents de la musique, beaucoup d'animaux manifestent le plaisir qu'ils éprouvent en l'écoutant. La musique anime le cheval pendant le combat; le chasseur se sert du chant et du cor pour charmer les cerfs, de la flûte pour les rennes, et apprivoise la férocité de l'ours même au moyen du chalumeau. Le chien apprend en très-peu de jours les airs de chasse qui ont presque tous une signification particulière, et ne les confond jamais.

Inhambane (Musique des naturels d'). Dans le voyage du capitaine Oiven, on lit qu'à Inhambane, ville située aux bords de la rivière du même nom, et qui forme, sous le rapport de la salubrité, un des meilleurs établissements portugais sur cette partie des côtes orientales de l'Afrique, les naturels du pays ont une danse très-sauvage, et c'est ordinairement au son du tambour qu'ils se livrent à ce plaisir. Leur principal instrument est la *marimbah*. Il consiste en dix morceaux ou baguettes d'un bois très-dur, qui sont fixés dans un cadre. Une petite calebasse creusée sert à chaque baguette de moyen de résonnance : le tout ressemble à peu près à un harmonica. Un autre instrument, qui s'appelle *cassanga*, est encore plus répandu chez ce peuple. Il consiste dans une caisse vide, dont le dessus est garni d'un certain nombre de baguettes en fer de diverses longueurs, et que l'on frappe des doigts.

In levare (en levant). C'est cette partie de la mesure où on lève la main ou le pied.

Innocentemente, Innocemment. Cet adverbe italien, placé au commencement d'un morceau de musique, indique un mouvement moderé et un caractère simple et sans ornements.

Instruments de musique. La famille des instruments de mu-

sique est nombreuse ; elle se compose de trois branches principales, bien distinctes l'une de l'autre, quoique chacune d'elles ait été créée dans le même but, celui de rendre des sons musicaux, c'est-à-dire appréciables par leur fixité.

Pour les désigner particulièrement, on emploie ces différentes dénominations : instruments à vent, à cordes, de percussion.

Pour les construire, on fait usage de matières de différentes natures, animales, végétales ou minérales, telles que l'os, l'ivoire, l'écaille, la corne, la peau, etc., le bois de sapin, d'érable, de buis, d'ébène, l'or, l'argent, le platine, le cuivre, le bronze, l'étain, l'acier, le fer, le cristal, le verre, etc. ; enfin, on emploie toute espèce de matière ayant par sa nature de la sonorité, et possédant la faculté de rendre un son fixe et appréciable.

Des instruments à vent. Tous les instruments à vent se composent d'un ou de plusieurs tubes agencés les uns aux bout des autres. Les tubes sont, dans la majeure partie de ces instruments, percés de distance en distance de petits trous que l'exécutant ouvre ou bouche à volonté avec le bout des doigts, selon la nature du son qu'il veut faire parler. Dans plusieurs d'entre eux, de petites soupapes en métal, et se mouvant sur un ressort, sont placées sur les tubes à des distances voulues, et servent au même usage que les doigts, qui les font mouvoir alors pour ouvrir ou boucher les trous selon le besoin. A l'une des extrémités de l'instrument, celle du haut, se trouve placée l'ouverture par laquelle on introduit l'air; cette ouverture se nomme *embouchure.*

Les instruments à vent les plus connus sont : la flûte de Pan, la flûte à bec, la flûte simple, la flûte à clefs, le flageolet, le fifre, le galoubet, le hautbois, la clarinette, le cor anglais, le clairon, la trompette droite, la trompette recourbée, le cor de chasse ou trombe, le cor à pistons, le basson, le serpent, le trombone, l'ophicléide, etc. Adolphe Sax vient de rendre un immense service à l'art musical, en complétant la famille des instruments à vent. Ainsi on aura désormais des clarinettes, des cornets, des trompettes, etc., sopranos, contraltos, basses et contre-basses. C'est un monde nouveau pour l'instrumentation.

Des instruments à cordes. Les instruments à cordes sont presque toujours construits en bois. Les cordes avec lesquelles on les monte sont ou de boyaux, ou de métal, ou quelquefois de soie, recouvertes et entourées par un fil d'argent. Ces dernières

portent le nom de *cordes filées*. Toujours elles sont retenues d'une manière fixe à une des extrémités de l'instrument, et de l'autre bout tournées sur une cheville mobile qui sert à les hausser ou à les baisser à volonté. Dans l'une des parties de leur longueur, excepté dans la lyre antique et dans toutes les harpes, elles reposent sur une petite pièce, soit de bois, soit d'autre matière, placée sur la table d'harmonie de dessus. Cette petite pièce porte le nom de *chevalet*. Presque tous les instruments à cordes sont composés de deux tables dites d'harmonie : celle du dessus est presque toujours en bois sonore, tel que celui de sapin, et celle du dessous en bois plus compacte, tel que celui de l'érable. Ces tables, placées au-dessus l'une de l'autre, et éloignées selon le besoin, sont soutenues par des tasseaux et des bordures auxquelles on donne le nom d'*éclisses*. Dans quelques-unes, au-dessous du chevalet, et dans l'intention d'opposer une résistance au poids que la tension des cordes fait supporter à la table de dessus, on place aussi comme soutien une petite colonne en bois, à laquelle on donne le nom d'*âme*. L'on pratique dans presque tous les instruments à cordes des ouvertures à la table du dessus pour donner une issue au son, qui, sans ce moyen, ne pourrait sortir de l'instrument.

Pour faire vibrer les cordes, trois moyens sont en usage : 1° l'archet; 2° les marteaux ou sautereaux, que les touches du clavier font mouvoir; 3° l'attaque des cordes opérée par le *pincé*.

Les instruments à cordes les plus connus sont, pour ceux à archet, le violon ou alto, la viole d'amour, la basse ou violoncelle, la contre-basse; pour ceux à touches et à clavier, l'orgue, le clavecin, l'épinette, le piano, le clavicorde, la vielle; pour ceux de *pizzicato*, la lyre, la harpe, la guitare, la mandoline.

Des instruments de percussion. On entend par cette dénomination toute espèce d'instruments de musique aptes seulement à rendre un seul son, et chez lesquels on n'emploie d'autre moyen que celui du battement ou du frottement, comme pour le tambour et pour les cymbales.

Les instruments de percussion se font avec toutes les matières sonores, les métaux, les bois, etc.

Les instruments de percussion les plus connus sont, pour ceux à baguettes frappantes, le tympanum, le triangle, le tambour, le tambourin, la grosse caisse, le tambour chinois; pour ceux à baguettes frappantes ou roulantes, la caisse roulante ou

tambour ; pour ceux à battants, les sonnettes, les cloches, les pavillons chinois ; pour ceux à marteaux, les timbres, les carillons ; pour ceux à frottement, les cymbales.

Instrumentation. C'est, au propre et dans l'acception la plus générale du mot, l'art d'exprimer la musique par des instruments. Dans une acception moins étendue, c'est l'art de distribuer dans une partition les différents instruments qui entrent dans la composition d'un orchestre, de manière à produire toute sorte d'effets, soit par la douceur des timbres et la variété des détails, soit par la force et l'énergie des masses. Dans ce sens, le mot instrumentation est de création moderne. Avant Haendel, Mozart et Haydn, les compositeurs se bornaient dans leurs accompagnements à soutenir les voix ; d'ailleurs, le nombre des instruments était très-limité. La musique instrumentale sommeillait dans l'enfance. Haydn, le père de la musique instrumentale, et Mozart, le créateur de l'accompagnement dramatique, furent les premiers qui surent tirer parti de l'instrumentation, celui-là dans ses belles symphonies, celui-ci dans ses opéras.

Une bonne instrumentation exige bien des conditions du compositeur, qui prévoit, par la seule puissance de ses facultés intellectuelles, l'effet de son orchestre, comme si cet orchestre se faisait réellement entendre dans l'instant où l'artiste se livre à ses inspirations ; il doit posséder, indépendamment de ces connaissances approfondies en harmonie, la connaissance non moins indispensable de tous les instruments qui composent un orchestre, savoir leur étendue respective, leurs timbres et leurs différentes qualités de son, connaître les bonnes et les mauvaises notes de chacun, et l'effet qui peut résulter de leurs diverses combinaisons.

Le système ordinaire des instruments d'orchestre se divise en deux masses, celle des instruments à cordes et celle des instruments à vent. La première se compose de deux parties de violon, une ou deux d'alto, et deux de violoncelle et contrebasse ; la seconde, de deux parties de flûte, deux de hautbois, deux de clarinettes, deux de bassons, deux ou quatre de cors, deux de trompettes et trois de trombones : on y ajoute quelquefois une partie de timbales et d'ophicléides.

Instrumentiste. Musicien qui se livre à la culture d'un ou de plusieurs instruments.

Intendant de musique. C'est presque toujours un emploi de

cour. L'intendant remplit quelquefois les fonctions de directeur de musique.

Intense. Les sons intenses sont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin ; ce sont aussi ceux qui, étant rendus par des cordes fort tendues, vibrent par cela même plus fortement.

Intermède. C'est le nom générique de tout ce qui se trouve intercalé entre les actes d'un ouvrage dramatique, danses, couplets, etc. Les chœurs des tragiques grecs rentraient aussi dans ce genre. L'intermède était fort à la mode dans le siècle de Louis XIV. Molière dut en placer dans toutes celles de ses pièces qui furent jouées d'abord à la cour. Dans le siècle dernier, on donnait aussi le nom d'intermède aux petits opéras en un acte, tels que *la Servante maîtresse*, *le Devin du village*, etc. C'est l'Académie royale de Musique qui, tout en dérogeant jusqu'à l'opéra villageois ou comique, avait voulu sauver sa dignité en leur donnant ce titre inusité. Il n'y a plus aujourd'hui d'intermèdes dans ce sens, et *le Philtre* est qualifié d'opéra sur l'affiche, comme *la Muette* ou *Robert le Diable*.

Intervalle. Rapport de deux sons inégaux, eu égard à leur degré d'élévation, par opposition à l'unisson qui est celui de deux sont égaux. Ces rapports sont appréciables par l'oreille, de même que celui de deux points confondus ou séparés dans l'espace est appréciable par les yeux. L'intervalle est donc la distance qui existe entre un son et un autre son plus grave ou plus aigu, distance exprimée en musique par le nom que porte chacun de ces intervalles. Ainsi, l'on appelle *seconde* l'intervalle formé des deux sons les plus rapprochés, *tierce* celui qui se trouve compris entre deux sons séparés par un troisième, *quarte* celui qui renferme quatre tons, *quinte* celui qui en comprend cinq, et ainsi, à mesure que la distance s'accroît d'un son, *sixte*, *septième*, *octave*, *neuvième*, *dixième*, etc.

Les intervalles peuvent être modifiés de différentes manières, selon que les sons dont ils se composent sont eux-mêmes modifiés par un bémol, un bécarre ou un dièse. De là leur classification en *diminués*, *majeurs*, *mineurs* et *augmentés*, termes qui expriment leurs différents degrés d'extension par rapport au mode ou à la tonalité.

Intonation. Action d'entonner. L'intonation peut être juste ou fausse, trop haute ou trop basse, trop forte ou trop faible,

et alors le mot intonation, accompagné d'une épithète, s'entend de la manière d'entonner.

Introduction. Morceau de musique d'un mouvement grave, composé d'un petit nombre de phrases, souvent même de quelques mesures ou de quelques accords solennels destinés à annoncer le premier *allegro* d'une symphonie, d'une ouverture, d'une sonate ou de toute autre pièce instrumentale. L'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, celle de *la Flûte enchantée*, commencent par une introduction. Quelques compositeurs dramatiques, donnant plus d'extension et un mouvement plus animé à l'introduction, lui ont fait tenir la place de l'ouverture, dont elle n'a pourtant ni la forme, ni les développements. *Ariodant* de Méhul, *Robert le Diable* de Meyerbeer, *Dom Sébastien* de Donizetti. s'ouvrent par une belle introduction.

Lorsque la pièce étale en commençant un grand spectacle, lorsqu'elle débute par quelque pompe triomphale, par l'arrivée d'une foule innombrable, une entrée magnifique, quelque sacrifice solennel, quelque cérémonie auguste, quelque phénomène terrible de la nature, comme un naufrage, une tempête, tous ces objets sont si beaux, que le musicien peut les montrer d'abord sans les annoncer ; ils n'en frapperont que davantage. C'est ainsi que Gluck a supprimé, dans *Iphigénie en Tauride*, l'ouverture proprement dite, pour y substituer la représentation du premier événement de la pièce. Son drame débute par le grand tableau du calme, d'une tempête qui lui succède, de la foudre qui éclate, de la mer soulevée, de la désolation d'Iphigénie. Cette manière de commencer un opéra est très-brillante.

Il y a deux sortes d'introduction : la première est purement symphonique, nous en avons déjà parlé ; c'est l'ébauche d'une ouverture L'introduction de la seconde espèce est faite, au contraire, pour captiver l'attention du spectateur au lever du rideau en lui présentant de magnifiques images, une action déjà liée et l'expression des sentiments, quand il ne s'attend qu'aux récits de l'exposition ; ces récits viendront ensuite, et on leur donnera tous les développements nécessaires pour l'instruire de ce qui s'est passé et de ce que l'on va faire.

Invention. On nomme invention l'art, ou, pour mieux dire, la faculté de trouver des idées. Ce terme indique suffisamment que nous la regardons presque entièrement comme un don de la

nature. On ne peut donc point prescrire de règles à ce sujet, mais seulement tracer quelques observations.

On distingue deux sortes d'invention, l'invention proprement dite, et l'invention par imitation. C'est à la première espèce que s'applique particulièrement ce que nous venons de dire; c'est elle qui crée ces productions neuves et originales qui ne ressemblent à rien de ce qui les a précédées, et qui servent de modèles à tout ce qui les suit : elle est le caractère le plus distinctif du génie; elle s'attache aussi bien aux détails qu'à l'ensemble, à la manière qu'au fond.

L'invention par imitation consiste à se rapprocher, dans le plan, la conduite, les tours et la manière, de quelque autre production déjà connue. Quoiqu'elle paraisse plus facile que l'autre, elle a néanmoins ses écueils et ses difficultés. La principale est le danger que l'on court de tomber dans le plagiat, si l'on n'a pas assez d'imagination, de goût et d'adresse pour enrichir d'accessoires qui nous soient propres, ou dénaturer habilement le fond dont on veut s'emparer.

Inversion. L'inversion consiste à prendre un sujet ou trait quelconque de mélodie, dans un ordre différent de celui où il est proposé. Cette opération se nomme autrement imitation inverse.

Il y a quatre sortes d'inversion : la première se nomme inversion *simple;* elle consiste à renverser tous les intervalles d'un trait de mélodie, de manière que ceux qui sont ascendants dans le sujet soient descendants dans la réponse, et réciproquement. Cette inversion peut se faire à l'octave, à la quinte, à la seconde ou à l'unisson.

La seconde est appelée inversion *stricte;* elle se fait comme la précédente, mais sans prendre aucune licence, et de manière que les tons répondent aux tons, et les demi-tons aux demi-tons. Pour cela, il faut commencer l'inversion à la septième, à la sixte ou à la tierce majeure en dessus, et laisser les demi-tons sans altération dans la partie répondante.

La troisième espèce d'inversion se fait en copiant toutes les notes, à commencer par la dernière, en rétrogradant jusqu'à la première inclusivement, soit sur le même degré, soit sur un degré plus haut ou plus bas, selon que l'exige la modulation.

Enfin, la quatrième espèce d'inversion est celle où l'on renverse cette troisième sorte par mouvement contraire, depuis la

première jusqu'à la dernière note. On la nomme inversion *rétrograde* et *contraire*.

INVITATORIUM. Nom de l'antienne avec laquelle on répond, dans l'église romaine, au psaume *Venite, exultemus*.

IO BACCHUS. Chanson en l'honneur de Bacchus, que les anciens chantaient dans les fêtes et les sacrifices. On répétait souvent dans ces chansons les mots *Io* et *Bacchus*.

IRLANDE (De la musique en). Les compositions orientales sont d'une grâce, d'une mollesse, d'un raffinement d'expression et de sentiment dont n'approche aucun autre peuple ancien ni moderne. La langue que les Arabes parlent dans ce monde à leurs maîtresses, semble être celle qu'ils parleront dans l'autre à leurs houris. C'est une espèce de musique si touchante et si fine, c'est un murmure si doux, ce sont des comparaisons si riantes et si fraîches! Je dirais presque que leur poésie est parfumée comme leur contrée.

Cette peinture fidèle et brillante de la poésie arabe par Raynal, dans son *Histoire philosophique des Indes*, définit aussi merveilleusement la musique irlandaise, qui n'a rien de ce feu barbare et sauvage inhérent aux chants et aux ballades du Nord. La ressemblance qui existe entre la langue et les airs d'Irlande et la langue et la musique d'Orient, se retrouve également dans les poésies et les images qui l'embellissent, en sorte qu'elles sont une preuve nouvelle de l'origine orientale du peuple de cette île.

Spenser appelle les chansons irlandaises un *poëme parsemé de quelques petites fleurs qui se donnent de la grâce et de la beauté les unes aux autres*. Le langage en est chaste, élégant et pur; les nuances qu'elles retracent sont d'une rare fraîcheur, et on y retrouve plus d'un trait séduisant du caractère national, et surtout l'inspiration de la belle et riche nature d'Érin. L'éblouissante neige dont au printemps la végétation couvre les arbres, le murmure des cascades, le plumage des oiseaux, la gracieuse et mélancolique verdure de l'île d'émeraude, sont les éternels objets de descriptions riches et vraies.

Au milieu de tous les malheurs de cette belle et poétique contrée, la main de fer des oppresseurs n'a pu, à travers les siècles, y étouffer les plus tendres, les plus nobles sympathies du cœur; le despotisme n'y a point alourdi les ailes de la pensée. Cependant quelques portions de l'Irlande peuvent seules prétendre à

être encore aujourd'hui appelées la terre de la chanson. La musique et la poésie ont suivi les destinées de la langue, et se sont comme elle repliées devant la conquête politique et religieuse de l'Angleterre, pour se retirer dans les comtés où la langue ancienne et la foi catholique ont survécu aux persécutions. La poésie énergique et plaintive, celle qui chante le courage, le patriotisme, celle qui se lamente sur les tombeaux et les ruines, l'ode et l'élégie sont restées au Munster, dans le Waterford, dans le Kerri, dans les pays de Clare et de Limerick. La chanson, celle qui décrit la fleur des champs, la fraîcheur des bocages, l'azur des lacs, la grâce et la beauté des femmes, est restée dans le Golway, le Mayo, le Connaugth. Le Connaugth est véritablement la terre de la chanson : c'est là que de génération en génération se perpétuent quelques chants dont l'air et les paroles sont antérieurs au quatorzième siècle, et quelques autres dont la tradition a perdu l'origine, mais qui par le sujet semblent appartenir à l'ère du paganisme.

Irrégulier. On appelle dans le plain-chant tons irréguliers, ou plutôt pièces irrégulières, certains chants dont il est difficile de déterminer le ton, parce qu'ils paraissent appartenir en même temps à plusieurs tons de plain-chant. De ce nombre sont : 1º le chant du psaume *In exitu Israel* et son antienne ; 2º l'antienne *Hæc dies* des jours de Pâques.

Italie (De la musique en). Quand la musique reparut dans le moyen âge, sa nouvelle existence fut due à la religion. Exilée de Rome païenne, la musique se réfugie dans le sein de Rome chrétienne, d'où, à l'aide des Augustin, des Ambroise et des Grégoire, elle remonte au rang qu'elle est appelée à occuper dans les temples. Elle n'eut alors ni moins de puissance, ni moins de popularité que chez les Grecs, et ce fut encore le mode diatonique qu'elle employa pour exercer son empire. Ce mode, elle l'avait reçu des Grecs. Mais le genre chromatique, consacré par ce peuple éclairé et sensible aux arts, au théâtre, aux plaisirs de la vie, fut longtemps ignoré à la renaissance de la musique ; car dans les temps d'affliction et de douleur où l'Europe, et surtout l'Italie, se trouvèrent quand les barbares parurent, le sentiment qui dominait l'âme accablée n'était ni celui de la joie, ni celui du plaisir.

Cependant les invasions des barbares cessent. La musique, introduite dans les églises, est un des plus puissants auxiliaires

de la religion. Des cathédrales sont fondées, des chapitres dotés, et le clergé s'efforce de faire fleurir celui de tous les arts qui lui est le plus efficacement utile. Bientôt il ne se borne point au chant grégorien et à l'orgue dont il le fait accompagner dans les *Te Deum*, les motets, les vêpres et les messes ; mais il imagine d'honorer plus solennellement encore le Seigneur en faisant représenter en musique la Passion du Christ, les adorations de la Vierge, celles des anges. De là le retour de la musique dramatique et du genre chromatique des Grecs, également dus à l'Église.

Villani, historien du quatorzième siècle, et l'Amirato, rapportent que le cardinal Riario fit représenter à Rome la *Conversion de saint Paul*, pièce dont la musique fut représentée par Francesco Baverini.

Au rapport de Quadrio, dès l'an 1480, on commença dans cette ville à représenter sur la scène des sujets profanes; mais on y jouait déjà depuis deux siècles des sujets sacrés.

Dès cette époque, la noblesse ne brigua pas moins que le clergé l'honneur d'instituer, de fonder la musique dramatique. Albertino Muffato de Padoue dit qu'en 1300 on récitait déjà en musique sur les théâtres les faits et gestes des grands capitaines écrits en langue vulgaire, mais versifiée. Ange Politien, cet écrivain si élégant dans une langue qui déjà n'était plus parlée en Europe que par les savants, compose, en 1475, son drame intitulé : *Orfeo*. En 1480, on représente à Rome une tragédie en musique, et neuf ans plus tard le célèbre Bergonzio Botta, de Tortone, s'immortalise par la plus éclatante des fêtes qu'il donne dans son palais à Milan, à l'occasion du mariage de Jean Galéas Visconti, souverain de ce duché, et d'Isabelle d'Aragon, fille d'Alphonse, duc de Calabre.

En 1555, Alfonso Viola met en musique, pour la cour de Ferrare, *il Sacrificio*, drame pastoral, dont Agostino Beccari avait fait les paroles. Mais il convient d'observer que le drame lyrique n'avait encore pour musique qui lui fût propre que celle de l'église, qu'on lui appliquait tant bien que mal.

L'époque historique de la naissance de la musique dramatique fut celle de l'invention du *récitatif*, ou musique parlée, la seule qui devait donner à la tragédie lyrique son véritable langage et sa constitution spéciale et positive. Cet événement est

très-important dans l'histoire de l'art dramatique et de l'art musical.

Dans le seizième siècle, trois gentilshommes florentins, aimant les arts avec enthousiasme et le théâtre avec passion, peu satisfaits des efforts tentés jusque-là pour perfectionner le drame lyrique, se proposèrent de faire composer un ouvrage par le meilleur poëte et le plus habile compositeur de musique qu'on pût trouver dans ce temps. Octave Rinnuccini et Jacques Péri furent choisis pour exécuter ce travail. Le premier fit le poëme de *Daphné*, auquel le second appliqua une déclamation notée qui n'avait pas tout le soutien et la mesure de la musique, mais qui en avait ce qu'on appelle la tonalité. Cette pièce fut représentée en 1597.

Tandis que Florence préludait si heureusement à l'invention du grand opéra, Rome suivait son essor; elle faisait exécuter, en forme d'oratorio, un opéra composé par un de ses citoyens, nommé Emilio del Cavalliere, et qui portait pour titre le nom singulier *del' Anima e Corpo.*

Mais nous touchons à l'époque où la musique dramatique va briller d'un vif éclat.

A partir du seizième siècle, la musique italienne entra vraiment dans une voie de progrès et de régénération. Rome, Naples, Florence, Milan, Turin, Venise, toutes les villes de l'Italie, s'associèrent pour rendre un culte fervent à l'harmonie renaissante, et quelques-unes d'entre elles portèrent le drame lyrique à son plus haut degré de perfection.

L'école napolitaine mérite la première de fixer notre attention.

Jusqu'au commencement du dix-septième siècle, la musique dramatique n'avait subi à Naples que très-peu de perfectionnements. Il fallait qu'un homme de génie vînt lui frayer une route originale. Ce compositeur parut : c'était Alexandre Scarlati. Fécond autant qu'il fut ingénieux et neuf dans ses compositions, il ne brilla pas moins dans la musique d'église que dans celle de la scène. Il a composé plus de deux cents messes pour l'une, et pour l'autre un grand nombre d'opéras, dont les plus beaux sont *Mithridate*, *Cyrus*, *Régulus* et celui de la *Princesse fidèle.*

Au dix-huitième siècle, l'école napolitaine fut également fertile en compositeurs éminents. Le premier de tous, dans l'ordre chronologique, est Nicolas Porpora, un des plus brillants élèves

d'Alexandre Scarlati. Ses principaux ouvrages sont : *Ariana e Teseo*, *Semiramis*, *Tamerlano*, *il Trionfo di Camillo.*

Mais de tous les compositeurs que l'école de Naples vit s'élever pendant la première moitié du dix-huitième siècle, Pergolèse est sans contredit celui qui a exercé la plus heureuse influence sur les progrès de l'art musical. Au nom de Pergolèse, les images les plus pures, les plus suaves de la mélodie, se présentent en foule à la pensée.

Pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle, on vit naître encore un grand nombre d'artistes plus ou moins distingués, tels que Egidio Duni, Lattila, Jomelli, Fiorello, et surtout Piccinni, dont le génie souple et fécond, puissant et vigoureux, a exercé tant d'influence, non-seulement sur son pays natal, mais encore sur la musique française.

A partir de Piccinni, l'école napolitaine ne cesse de marcher dans une voie de progrès : les chefs-d'œuvre abondent, les grands maîtres se succèdent. Parmi ces derniers, il faut signaler Gasparo Sacchini, Paisiello, Cimmarosa, Spontini, l'illustre auteur de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*, Caraffa, Della Maria et Fioravanti, qui a laissé à la scène française une preuve de son gracieux talent en écrivant *I Virtuosi ambulanti.*

Après Naples, Venise est une des villes de la péninsule qui prirent le plus de part au mouvement de régénération artistique. Au dix-septième siècle, la musique dramatique acquiert à Venise de grands développements. Francesco Cavalli introduit le goût de l'opéra dans cette partie de l'Italie, Stradella le seconde avec ardeur dans cette tâche importante et difficile.

L'opéra continue pendant tout le cours du dix-septième siècle à subir d'heureux perfectionnements. Benedetto Marcello débute, à Venise, par l'opéra de *Dorienda*, qui obtient un magnifique succès. Antonio Caldara, Vivaldi, Pietro, Porfiri, illustrent aussi à la même époque l'école de Venise ; mais au-dessus d'eux s'élève incontestablement Giuseppe Tartini, si célèbre par sa découverte du troisième son.

Torelli, Bacranello, Angelo Via, Salieri, complètent la brillante série des compositeurs de l'école vénitienne.

Après cet aperçu sommaire des progrès de la musique à Venise, jetons un coup d'œil sur l'école de Florence. L'école de Florence, quoique beaucoup moins considérable que les précé-

dentes par le nombre des ouvrages qu'elle a produits, est manifestement leur aînée. En effet, c'est à Arezzo, une des villes de la Toscane, qu'est né Guido, auquel l'Europe doit les premiers éléments de la musique moderne.

Comme nous l'avons déjà dit, Giacomo Péri fut le premier compositeur qui jeta quelque éclat sur l'école florentine; il introduisit le premier les airs dans l'opéra. Corsi brilla conjointement avec Péri.

Au dix-huitième siècle, l'école de Florence vit éclore de brillants compositeurs. Signalons parmi eux Antonio Pistorini, qui, dans les intermèdes et l'opéra bouffe, fit preuve d'un talent plein de grâce et de flexibilité; Bernardo Mengozzi, qui a donné à la scène française de charmantes compositions, *la Dame voilée*, *Une faute par amour*; enfin, l'illustre Cherubini, un des plus profonds musiciens de ce siècle.

Les premiers compositeurs de l'école romaine, et le plus grand de tous, Palestrina, se vouèrent exclusivement à la musique d'église.

Pendant le seizième siècle, Rome vit fleurir Della Viola, célèbre dans la musique de théâtre, et sans contredit le premier compositeur dramatique de l'école romaine. Carissima, Allegri, Benevoli, Nicoletti, illustrèrent par leurs travaux cette école au dix-septième siècle.

Au dix-huitième paraît Sarti, auteur de plusieurs opéras, dont la mélodie est agréable, dont les airs sont faciles et doux. A la même époque, Antonio Buroni composa également plusieurs opéras, dans lesquels il joignit à la solidité de son école l'éclat, la facilité et la grâce de celle de Naples. Citons encore Bernardo Porta, qui a fait pour la scène française les *Horaces* et *le Connétable de Bourbon*, ouvrages bien accueillis à l'Académie royale de Musique, et *le Diable à quatre*, qui obtint un très-grand succès à l'Opéra-Comique.

Complétons cette brillante galerie des compositeurs de l'Italie moderne par les noms de Paër, de Mercadante, de Donizetti, l'auteur si populaire de *Lucia*, de *Dom Sébastien*, de *Don Pasquale*; de Bellini, ce grand artiste qui s'est éteint, comme Léopold Robert, dans tout l'éclat de la jeunesse et dans toute l'effervescence du génie; enfin et surtout de Rossini, le puissant promoteur de la révolution musicale qu'a vue s'accomplir le dix-neuvième siècle.

IULOS. Chansons des moissonneurs grecs, chantées en l'honnour de Cérès.

J

JAVANAIS (Musique des). Les Javanais ont porté la musique à un haut degré de perfection; on le voit évidemment par la construction de leurs instruments de musique. Ces instruments sont de trois espèces, à vent, à archet et de percussion. La fabrication des deux premières espèces est encore dans l'enfance, et c'est uniquement dans la dernière qu'il faut chercher la perfection de la musique des Javanais.

Le tambour est l'instrument national; mais il a différents noms, suivant les divers dialectes. Outre les différentes espèces de tambours qui leur sont propres, les Javanais en ont encore emprunté aux Arabes et aux Européens. Ceux du pays se battent avec les mains, et paraissent avoir un son faible et peu harmonieux.

Le tambour le plus connu est celui qu'on appelle *gongs* ou *goung*. La matière dont il est fait est une composition de zinc, de cuivre et d'étain. Beaucoup de *goungs* ont l'énorme diamètre de quatre à cinq pieds, et au milieu un bouton qu'on frappe avec des fuseaux dont la tête est garnie de gomme élastique ou d'un tampon de laine. Le son de cet instrument est d'une force et d'un effet extraordinaires.

Le *kromo* ou *bonang* est un autre instrument qui consiste en plusieurs bassins dont le diamètre est égal à celui du *goung*, et dont le son est fort, mais doux en même temps.

La dernière classe des instruments à percussion s'appelle *staccatos*. Le staccato de bois se compose d'un certain nombre de bâtons de bois durs et sonores, disposés par ordre de grandeur au-dessus d'une écuelle de bois, et qu'on frappe avec un petit marteau. Une seconde espèce de staccato ne diffère de la première qu'en ce que les bâtons ou baguettes, au lieu d'être de bois, sont de métal. Le son du staccato de bois est doux, mais sans force et sans intensité, tandis que le staccato de métal a le son plus fort et plus dur.

Quant au caractère de la musique javanaise, on remarque que

les instruments ont tous le mode dans lequel sont les plus vieilles mélodies écossaises, irlandaises, celles de la Chine, et quelques-unes des Indes orientales et de l'Amérique septentrionale. Il paraît donc que toute la musique véritablement indigène de Java est composée dans le genre ordinaire enharmonique.

Les mélodies ont presque toutes une mesure simple. Plusieurs des cadences rappellent la musique écossaise pour la musette; d'autres, en mineur, offrent cette singularité, que l'intervalle entre les septième et huitième degrés est d'un ton entier, ce qui montre évidemment leur antiquité. Il est presque inutile d'ajouter que chez les Javanais, comme chez tous les insulaires indiens, l'art d'écrire les notes est inconnu : tous leurs airs, qui sont en grand nombre, se jouent de mémoire.

Jérémies. On donne ce nom aux parties ou leçons de l'office de la semaine sainte, composées avec des fragments du prophète Jérémie. On emploie, pour chanter ces leçons, une espèce de récitation mélodique plus variée que la psalmodie, et soutenue ordinairement par un instrument grave, tel que le basson ou le violoncelle.

Les *jérémies* sont notées dans les livres de plain-chant. Quelques compositeurs ont écrit des jérémies en musique.

Jet. Les morceaux de musique d'un seul jet sont ces rares coups de génie dont toutes les idées sont si étroitement liées, qu'elles n'en forment pour ainsi dire qu'une seule, et ne pouvaient pas se présenter à l'esprit du compositeur l'une sans l'autre. Tel est, par exemple, le chœur du premier acte dans *la Clémence de Titus* de Mozart.

Jeu. Nom que l'on donne à un groupe de tuyaux d'orgue rangés sur un même registre.

Tous les tuyaux du même jeu rendent des sons qui ne diffèrent que du grave à l'aigu, tandis que les tuyaux d'un autre jeu rendent des sons d'un autre timbre.

Les jeux, outre les noms qui les distinguent les uns des autres, comme jeu de flûte, jeu de trompette, prennent encore une dénomination de la longueur en pieds de leur plus grand tuyau.

On les divise en deux classes, savoir : les *jeux à bouche*, qui forment le fond de l'orgue, et les *jeux d'anche*, ainsi nommés parce que l'embouchure de chacun de leurs tuyaux est armée d'une anche en métal.

On appelle encore jeu l'association de certains jeux disposés pour être entendus ensemble : le *grand jeu*, le *plein jeu*.

Jeu céleste. Qualité de son très-agréable et d'une grande douceur que l'on obtient sur le piano, au moyen de la pédale qui fait avancer des languettes de buffle entre les cordes et les marteaux. Le jeu céleste est d'un effet encore plus flatteur, si, pour prolonger les sons, on joint à cette pédale celle qui lève les étouffoirs, et que l'on nomme vulgairement grande pédale.

Jeux chrysantiniques. C'étaient des fêtes grecques célébrées à Sardes, capitale de la Lydie, conjointement à des concours de musique.

Jeux isthmiques. Ces jeux étaient célébrés tous les trois ans, pendant la nuit, à Corinthe.

Jeux néméens. A Argos, on célébrait tous les deux ans les jeux néméens en l'honneur d'Hercule, vainqueur du lion de Némée.

Jeux olympiques. Les Grecs célébraient tous les quatre ans les jeux olympiques près de l'ancienne ville de Pisa et du fleuve Alphée, dans la vaste plaine d'*Olympie*, aussi délicieuse par sa position que par les chefs-d'œuvre de l'art qu'elle renfermait. Dans ces fêtes populaires, on décernait des prix aux concurrents de musique.

Jeux pythiques. Pour ce qui avait rapport à la musique, les jeux pythiques étaient les plus importants. Consacrés dès le commencement au chant, ils étaient le vrai siége des concours de musique, quoique les courses de chevaux, de char, l'escrime et les autres exercices gymnastiques fissent aussi partie de ces jeux.

Jongleurs. Joueurs d'instruments qui, au début de notre poésie, se joignaient aux troubadours ou poëtes provençaux, et couraient avec eux la province.

L'histoire du théâtre français nous apprend qu'on nommait ainsi des espèces de bateleurs qui accompagnaient les trouvères, fameux dès le onzième siècle. Comme ils jouaient de divers instruments, ils s'associèrent avec les poëtes et les chanteurs pour exécuter les ouvrages des premiers ; et, ainsi de compagnie, ils s'introduisirent dans les palais des rois et des princes, et en tirèrent de magnifiques présents. Leurs jeux consistaient principalement en gesticulations, tours de passe-passe, etc., ou en quelques mauvais récits du burlesque le plus trivial. Leurs excès

ridicules et extravagants les firent tomber dans une telle déconsidération, que, pour désigner alors une chose mauvaise, folle, vaine et fausse, on l'appelait *jonglerie*. Philippe-Auguste les chassa; ses successeurs souffrirent qu'ils revinssent en France. On en trouve la preuve dans le tarif fait par saint Louis, pour régler les droits de péage dus à l'entrée de Paris, sous le Petit-Châtelet. Ce tarif, dans un de ses articles, porte que les jongleurs seront quittes de tout péage en récitant un couplet de chanson, ou en faisant gambader leur singe devant le péager.

Vers 1400, les trouvères et les jongleurs se séparèrent. On ne parla plus de ceux-ci, que l'on appela ensuite *bateleurs*, à cause des tours surprenants qu'ils s'étaient adonnés à faire avec des épées ou d'autres armes.

Jouer des instruments. C'est exécuter sur ces instruments des airs de musique, surtout ceux qui leur sont propres, ou les chants notés pour eux. Le mot *jouer* étant devenu générique, s'applique maintenant à tous les instruments.

On disait autrefois : *jouer du violon*, *pincer la harpe*, *toucher l'orgue*, *donner du cor*, *sonner de la trompette*, *blouser les timbales*, *battre le tambour*, etc. Le mot *jouer* a remplacé tous ces termes, et il en résulte un double avantage : 1° de simplifier le langage et de prévenir toute fausse application; 2° de pouvoir consacrer ces mêmes termes à des actions tout à fait étrangères à l'art musical, quoiqu'elles s'opèrent par les moyens qu'il fournit. Ainsi, nous disons sonner de la trompette, donner du cor, battre du tambour, lorqu'il s'agit d'une charge de cavalerie, d'une chasse au cerf, ou de l'appel d'un régiment.

Journaux de musique. Les premiers journaux de musique qui parurent en France n'offraient qu'un médiocre intérêt. Le *Journal hebdomadaire*, le *Journal des Troubadours*, le *Journal d'Euterpe*, le *Chantre du Midi*, et quelques autres productions du même genre, n'ont eu chez nous qu'une durée éphémère.

Il faut le dire, la plupart de nos journalistes littérateurs se sont longtemps efforcés de nous faire passer pour des ignorants en musique. Analyses ridicules, grossières méprises, absurdités, faux raisonnements dérivant d'un système faux sur tous les points, voilà ce qu'on trouvait jadis dans certains feuilletons, quand leurs rédacteurs ne se bornaient pas au protocole dès longtemps adopté, lequel consiste à dire que la musique d'un opéra est belle,

délicieuse, admirable, ou qu'elle est mauvaise, pitoyable, etc.

Pendant que la France était encore si arriérée, l'Allemagne faisait un pas immense dans la carrière du journalisme musical. Nous devons mentionner particulièrement la *Gazette musicale de Berlin*, la *Gazette musicale de Vienne*, la *Gazette musicale des états d'Autriche*, et surtout l'*excellente Gazette de Leipsig*, recueil d'un mérite très-remarquable, entrepris en 1798, et dont la rédaction a été confiée pendant vingt ans au savant écrivain Frédéric Rochlitz.

En France, quelques écrivains se sont efforcés de suivre cet illustre modèle. En 1827, M. Fétis publia la *Revue musicale*, dont il a été le directeur et le principal rédacteur jusqu'à la fin de 1833. Ce recueil a rendu de grands services à la musique. Il paraît encore maintenant sous le titre de *Revue et Gazette musicale de Paris*. En 1838 a paru la *France musicale*, sous la direction de MM. Escudier. Ce recueil a marqué, dès son début, une phase nouvelle dans la critique, et sa rédaction l'a classé parmi les meilleurs journaux de cette spécialité. Le *Ménestrel* occupe aussi un rang honorable dans la presse musicale française.

La presse musicale a pris depuis quelques années une certaine extension en Italie, en Angleterre, en Belgique, en Espagne, et dans quelques autres pays de l'Europe.

Juste. Cette épithète se donne généralement aux intervalles dont les sons se trouvent exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, et aux voix qui entonnent toujours ces intervalles dans leur justesse.

Juste. Chanter juste, jouer juste.

K

Karabo. Petit tambour des Egyptiens et des Abyssins.

Kalamaïca. Danse favorite des Hongrois, d'un mouvement animé et en mesure à 3/4. Elle est composée de deux parties, chacune de quatre mesures avec des reprises.

Karaklansithyron. Chanson que les anciens Grecs chantaient devant la maison de leur maîtresse.

Kas. Espèce de tambour des peuples d'Angola (Afrique),

qui, au rapport de quelques voyageurs, est le seul instrument de musique qu'ils possèdent.

Katakeleusinos. Nom d'une des parties principales d'un morceau de musique exécuté dans les concours musicaux des jeux isthmiques.

Kehraus. Ancienne danse d'invention allemande, avec laquelle on termine quelquefois les bals.

Keman. Nom d'un violon turc à trois cordes.

Kerrena. Trompette indienne qui, selon Bonnet, a un tube de quinze pieds de longueur; d'autres assurent qu'elle n'a que quatre pieds de longueur, et un son très-fort.

Kooranko (Musique des habitants de). Quelques voyageurs ont assuré que la musique occupe une place importante dans les cérémonies publiques de ce pays. Ces peuples ont des chants et des danses particulières, et un grand nombre de musiciens ambulants, qui paraissent doués à un degré remarquable du talent de l'improvisation.

La musique de cette nation, ainsi que ses instruments, dont le meilleur est une espèce de guitare ou violon fait d'une calebasse avec des cordes de crins, sont encore peu perfectionnés; mais néanmoins on trouve dans quelques-uns de leurs chants naïfs, une douceur qui n'est pas surpassée par les modulations de peuples plus civilisés. Cependant, en général, le bruit surpasse chez eux l'harmonie, et l'effet de tant de voix et d'instruments qui se réunissent souvent, est étourdissant.

Kussier. Instrument turc, composé de cinq cordes tendues sur une peau qui couvre une espèce d'assiette.

Kyrie. Mot grec qui signifie *seigneur* au vocatif, et par lequel commencent les messes en musique. On s'en sert souvent comme d'un substantif, ou comme si c'était le nom d'une pièce de musique. *Voilà un beau Kyrie*, un *Kyrie bien travaillé.*

L

La. Note de musique appelée simplement *a* par les Allemands et les Italiens. C'est le sixième degré de notre échelle musicale. Il porte accord parfait mineur, et s'emploie en harmonie, ou comme sixième degré de la gamme majeure d'*ut*, ou comme

premier degré du relatif mineur de cette même gamme. *La* est aussi le nom de la seconde corde du violon et de la chanterelle, ou première corde de la viole, du violoncelle et de la contrebasse. C'est sur cette note, prise dans l'octave du médium de notre système sonore, que s'accordent tous les instruments sans exception, et que sont réglés les diapasons. Il ne s'ensuit pourtant pas que tous les diapasons donnent exactement le même son, quoiqu'ils soient tous accordés sur cette même note *la*. Au contraire, ils varient selon les lieux, et quelquefois selon les orchestres; mais la différence est fort légère, et n'excède jamais un demi-ton ou trois quarts de ton au plus. On dit donner le *la*, prendre le *la*, pour donner et prendre l'accord.

Lai. Petit poëme gaulois. Quoique nos vieux poëtes français variassent en une infinité de formes les pièces de poésie qu'ils livraient à leurs lecteurs, ils adoptaient presque exclusivement la narration, soit qu'ils eussent à reproduire une anecdote, un bon mot, ou même à exprimer un sentiment. Ces formes, souvent bizarres, mais constantes pour chaque espèce, paraîtraient indiquer que chacune de ces pièces de poésie se conformait dans l'origine à un rhythme musical, à un air consacré, l'un au rondeau, l'autre au lai, celui-ci au chant royal, etc. On sait, en effet, que les poëmes des trouvères étaient chantés par des jongleurs, et accompagnés sur des instruments, le rebec ou violon, la rote ou vielle, par des ménétriers. L'usage du chant étant perdu, les pièces de poésie, quoique ayant cessé d'être chantées ou accompagnées des instruments, auront conservé leurs formes encore longtemps, jusqu'à ce que l'imitation classique ayant prévalu, les a fait tomber en désuétude. Parmi ces poésies, la plus ancienne paraît être le lai, emprunté aux bardes de l'Armorique ou Bretons. Marie de France, femme poëte du treizième siècle, a composé, ou plutôt traduit plusieurs de ces anciens lais bretons. Les lais que nous a laissés Marie de France ne sont que des fabliaux ou contes en vers de huit syllabes. Plus tard, les poëtes donnèrent au lai une forme nouvelle, qui consistait à intercaler, à des distances régulières, de petits vers entre d'autres vers d'une mesure plus longue. Quand l'ordre adopté par le premier couplet changeait, c'est-à-dire quand on faisait tourner ou virer, selon l'expression d'alors, les grands vers en petits vers et les petits en longs, la pièce devenait un *virelai*.

Lamentabile, Lamentable. Ce mot, que l'on fait précéder

quelquefois par *adagio* ou *largo*, indique, même quand il est seul, un mouvement grave et une expression tendre et mélancolique.

Lamentations de Jérémie. Élégies que l'on chante dans la semaine sainte : trois le mercredi, trois le jeudi, et trois autres le vendredi. Ordinairement, en Italie surtout, on les exécute en plain-chant avec accompagnement de viole, de violoncelle et de piano, ou bien en musique figurée à une seule voix, ou avec chœur, ou à plusieurs voix. Le même nom sert à indiquer les différentes compositions.

Landler. Espèce de valses en usage dans l'Autriche et dans quelques autres contrées de l'Allemagne. Leur mélodie, dont le caractère est d'une gaieté sautillante, s'exécute dans un mouvement modéré, en mesure à 2/4.

Langoureux. Ce mot indique un mouvement un peu lent et une exécution sans vibration et sans recherche dans les agréments.

Langue musicale. La musique, considérée comme langue, a ses principes élémentaires, son orthographe, sa ponctuation, sa prosodie, ses phrases, ses périodes, en un mot sa grammaire, sa poésie, sa rhétorique. On peut par conséquent lire, réciter, déclamer en musique, comme dans une autre langue.

Mme Layne a publié, il y a quelques années, à Paris, un ouvrage intitulé : *Grammaire musicale, basée sur les principes de la grammaire française* Dans son livre, l'auteur donne aux lettres le nom de sons ; à l'alphabet, celui de gamme ; les articles sont comme les trois clefs *fa*, *do*, *sol*. Elle appelle substantifs les notes ; adjectifs superlatifs les dièses ; adjectifs diminutifs les bémols ; adjectifs comparatifs les bécarres. Les mesures sont les verbes : celles à quatre temps sont les verbes actifs ; celles à trois temps les verbes passifs ; celles à deux temps les verbes neutres, et ainsi de suite.

Dans ces dernières années, M. Sudre a inventé la langue musicale, formée au moyen des sept notes de musique, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, par le secours desquelles il paraît que M. Sudre peut transmettre toute espèce de phrase et dans quelque langue que ce soit, c'est-à-dire qu'un Arabe comprendra un Chinois, un Russe, un Anglais, etc. Ces résultats n'ont rien de surprenant, car la langue musicale a le privilége de rencontrer partout des oreilles et des cœurs sensibles à ses charmes. Unis par de

semblables liens, les musiciens de toutes les nations forment une seule famille dont les goûts sont identiques.

Languette. Nom du petit morceau de bois des sautereaux d'un clavecin ou d'une épinette, où se trouve introduit un morceau de plume de corbeau.

Lapa. Nom turc de tubes en cuivre, longs d'environ huit ou neuf pieds, se terminant comme nos trompettes et servant dans la musique.

La ré. Ces syllabes désignaient dans l'ancien solfége cette mutation d'après laquelle on se servait, en chantant, de la syllabe *ré* pour les sons *la ré*, et non de la syllabe *la*.

Largo. Ce mot, écrit à la tête d'un air, indique un mouvement plus lent que l'*adagio*, et le dernier de tous en lenteur.

Le diminutif larghetto annonce un mouvement moins lent que le *largo* et plus lent que l'*andante*.

Le largo n'a souvent pas plus de lenteur que l'adagio; mais il a quelque chose de plus décidé dans le caractère. L'adagio semble devoir être plus onctueux, plus sensible, plus affectueux; il a autant de noblesse que le largo, mais celui-ci a plus de fierté.

Le largo convient à ce qui est religieux, l'adagio à ce qui est tendre et d'une tristesse passionnée.

Larigot. Jeu d'orgue, l'un des plus aigus : il sonne la quinte au-dessus de la doublette. Ce jeu, qui est compris parmi les jeux à bouche, est d'étain et a quatre octaves et demie d'étendue, ce qui forme tout le clavier.

La sol. Mutation des deux syllabes *la* et *sol* sur le son *ré*.

Lauda sion salvatorem. Suite de versets ou prose que l'on chante dans l'Église romaine, le jour de la Fête-Dieu.

Laudi, (Laudes). On entend par le mot italien Laudi, les cantiques que l'on chantait en Italie au temps de Laurent de Médicis, qui en composa plusieurs, et de saint Philippe de Néri. Ce genre de poésie était très-estimé en Italie au quinzième siècle. La musique en était toujours simple; on adapta quelquefois à ces compositions poétiques les ariettes profanes les plus goûtées.

Leçon. On désigne par ce mot tous les exercices qu'un maître prescrit à son élève, en lui enseignant un instrument de musique. Les morceaux de musique imprimés sous le titre de *leçons*

ne sont autre chose qu'un moyen de rappeler à l'élève les instructions du maître.

Leçons des nocturnes de l'office des morts. Leçons de la semaine sainte que l'on a coutume de chanter en musique figurée à voix seule, ou même à plusieurs voix avec chœurs.

Legato. Quand ce mot se trouve en tête ou dans le courant d'un morceau de musique, il faut en lier les notes avec soin.

S'il y a *sempre legato*, il faut conserver jusqu'à la fin le même genre d'exécution.

Légende. Ce mot, qui signifiait d'abord les versets que l'on récitait dans les leçons des matines, fut donné plus tard aux vies des saints et des martyrs, parce qu'on devait les lire dans les réfectoires et les chanter dans les chapelles des communautés. Des monastères, elles se répandirent parmi les fidèles, enthousiasmèrent leur zèle et le portèrent jusqu'au fanatisme. Tout ce que le peuple avait recueilli dans ses souvenirs ou poétisé dans son imagination trouva place dans ces histoires, qui sont la véritable mythologie du christianisme. Les traits d'héroïsme chrétien qu'on y trouve racontés avec une simple naïveté, parés du prestige de la poésie et de la musique, rechauffèrent la foi et la charité. Si l'histoire en a rejeté la plupart comme monuments authentiques, elle leur doit à toutes profond respect et vive reconnaissance.

Légèrement. Cet adverbe indique qu'on doit toucher l'instrument doucement.

Lento. Ce mot signifie *lentement*, et marque un mouvement lent comme le *largo*. Les Allemands indiquent ce mouvement par *langsaen*, et les Anglais par *slow*.

Levé. C'est le temps de la mesure où on lève la main ou le pied. C'est un temps qui suit et précède le frappé; c'est par conséquent toujours un temps faible. Les temps levés sont : à deux temps, le second; à trois, le troisième ; à quatre, le second et le quatrième.

Liaison. Il y a liaison d'harmonie et liaison de chant. La liaison a lieu dans l'harmonie, lorsque cette harmonie procède par un tel progrès de sons fondamentaux, que quelques-uns des sons qui accompagnent celui qu'on quitte, demeurent et accompagnent encore celui où l'on passe. Il y a liaison dans les accords de la tonique et de la sous-dominante, attendu que le même son sert de quinte à l'une et d'octave à l'autre. Enfin, il y a liaison

dissonants toutes les fois que la dissonance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la liaison.

La liaison dans le chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs notes d'un seul coup d'archet, de langue ou de gosier, et se marque par un trait recourbé dont on couvre les notes qui doivent être liées ensemble.

Licences. Liberté que prend le compositeur, et qui semble contraire aux règles, quoiqu'elle soit dans le principe des règles; car voilà ce qui distingue les *licences* des fautes. Par exemple, c'est une règle générale de ne pas faire marcher deux quintes justes de suite entre les mêmes parties et par un mouvement semblable. Berton a enfreint cette règle dans l'ouverture du *Délire*. C'est une licence qu'il a prise pour produire plus d'effet.

Comme les règles de l'harmonie ont subi des modifications à mesure que l'art s'est perfectionné, ce qui était licence autrefois est permis aujourd'hui. Nous nous servons avec succès de la quinte augmentée, qui aurait offensé l'oreille de nos timides devanciers.

Lichara. Instrument unique d'une tribu des Cafres. C'est une espèce de flûte formée d'un roseau, accordée au moyen d'un petit tampon mobile placé à la partie inférieure, et ayant au bout supérieur une ouverture coupée transversalement. On ne peut rendre qu'un son sur cet instrument; il y en a un pour chaque note, et lorsque plusieurs exécutants sont réunis, une partie joue à l'unisson, pendant que les autres font entendre différents sons de l'échelle musicale. L'intervalle compris entre les plus hautes et les plus graves de ces flûtes est d'environ douze notes.

Liées. On appelle notes liées celles qu'on passe d'un seul coup d'archet sur le violon, ou d'un seul coup de langue sur les instruments à vent, en un mot, toutes les notes qui sont sous une même liaison.

Ligne. Les lignes de musique sont ces traits horizontaux et parallèles qui composent la portée, et sur lesquels, ou dans les espaces qui les séparent, on place les notes selon leurs degrés. La portée du plain-chant n'est que de quatre lignes, celle de la musique a cinq lignes stables et continues, outre les lignes postiches qu'on ajoute au-dessus ou au-dessous de la portée, pour les notes qui passent son étendue.

Les lignes, soit dans le plain-chant, soit dans la musique, se

comptent en commençant par la plus basse. La plus basse est la première, la plus haute est la quatrième dans le plain-chant, la cinquième dans la musique.

Linon asma. Chanson funèbre des Égyptiens sur *Mameros*, appelé Linos par les Grecs. On croit qu'il était le fils du premier roi des anciens Égyptiens, et qu'il mourut à la fleur de l'âge.

Lire. Lorsqu'on veut exécuter une partie inconnue que l'on n'a jamais vue, il faut d'abord s'être exercé à trois espèces de travaux intellectuels nécessaires pour lire facilement à vue, presque sans s'en apercevoir. On doit, en déchiffrant les notes, 1° embrasser d'un coup d'œil l'alternation continuelle des sons aigus et des sons graves; 2° les comparer et les classer selon leur valeur respective; et 3° rendre cette valeur relativement au temps indiqué. On appelle cette science: *déchiffrer, lire la musique.*

Litanies. On désignait autrefois par ce mot le *Kyrie eleison :* aujourd'hui encore les litanies commencent par le *Kyrie eleison*, mais comme on fait suivre les invocations en l'honneur de la Vierge, des saints, etc., on les appelle litanies de la Vierge, des saints, etc.

Lithographie. Depuis quelques années, la lithographie a été appliquée à la musique. Des partitions, des sonates, des fantaisies, des romances même paraissent maintenant avec de beaux frontispices en lithographie. Ce sont des paysages charmants où l'on voit de vieux châteaux gothiques, des paladins, des troubadours courant les aventures, etc.; ce sont des allégories ingénieuses et des sujets qui se rapportent à la sonate, au nocturne que l'on publie. On doit se défier quelquefois des compositions musicales que l'on a pris soin de parer de tant d'ornements; ces accessoires valent trop souvent mieux que le principal, et l'on peut dire de beaucoup de ces productions:

Tout en est beau, papier, images, caractères, hormis la musique.

Livre ouvert, a livre ouvert. Chanter ou jouer à livre ouvert, c'est exécuter toute musique qu'on vous présente en jetant les yeux dessus, et par conséquent sans préparation.

Loco. Lorsqu'après un passage marqué pour être exécuté à l'octave haute ou à l'octave basse, on trouve ce mot latin ou italien *loco*, il signifie que l'on doit exécuter ce qui suit, au lieu même où les notes sont écrites, sans transposition d'octaves.

Lolichmium. Édifice public, situé près de la ville d'Olympie,

qui était ouvert en tout temps à ceux qui voulaient prendre part aux concours de musique.

Longue. C'était une note qui, dans la musique ancienne, valait quatre mesures; dans le *mode mineur parfait*, elle avait la valeur de trois brèves, et dans le *mode mineur imparfait*, de deux.

Loure. Sorte de danse dont l'air était assez lent, et se marquait ordinairement par la mesure à six-quatre. Quand chaque temps porte trois notes, on pointe la première, et l'on fait brève celle du milieu; ce qui est exactement le rhythme de la *sicilienne*, qui semble avoir succédé à la *loure*.

Lourer. C'est nourrir les sons avec douceur, et marquer la première note de chaque temps plus sensiblement que la seconde, quoique de même valeur.

Cette manière d'exécuter est encore en usage pour les pastorales et toutes les compositions qui ont le caractère rustique et montagnard.

Lucornario. Nom de l'antienne que l'on chante à vêpres, selon le rite ambrosien, avant le *Dixit*.

Luth. Instrument très-cultivé autrefois, et dont on ne joue plus depuis un siècle. La guitare et la harpe l'ont fait délaisser. Il était monté de vingt-quatre cordes sur un corps arrondi en dessous, en forme de tortue, et ressemblant à celui de la mandoline, qui en était le diminutif. Ces vingt-quatre cordes composaient treize groupes; son manche était large et renversé dans son extrémité. Huit de ces cordes, placées en dehors du manche, ne se touchaient qu'à vide.

Comme la lyre antique, le luth, en cessant de servir aux musiciens, a laissé son nom aux poëtes, qui le font figurer souvent dans leurs stances érotiques, et même dans l'épopée.

Luthier. Artiste qui fait des violons, des violes, des violoncelles, des contre-basses, des guitares. Ce nom, qui signifie facteur de luths, est resté par synecdoche à ces sortes d'artistes, parce qu'autrefois le luth était l'instrument le plus commun et le plus répandu.

Lutrin. Pupitre du chœur sur lequel on met les livres de chant dans les églises. Ce mot vient de *lectrum*, dont on a fait *lectrinum*, de là lettrin, et puis lutrin par corruption.

> Sur ce rang d'ais serrés qui forment sa clôture,
> Fut jadis un lutrin d'inégale structure,

Dont les flancs élargis de leur vaste contour
Ombrageaient pleinement tous les lieux d'alentour.
Derrière ce lutrin, ainsi qu'au fond d'un antre,
A peine sur son banc on discernait le chantre,
Tandis qu'à l'autre bout, le prélat radieux,
Découvert au grand jour, attirait tous les yeux.

BOILEAU. — *Le Lutrin.*

LUTTES MUSICALES. Les anciens peuples professèrent une grande estime pour la musique. Les Grecs, particulièrement, la regardaient comme un des moyens nécessaires pour former l'éducation, et adoptaient avec empressement tout ce qui pouvait contribuer à ses progrès ; ils croyaient que les concours de musique, qui avaient lieu devant des assemblées nombreuses, étaient un des moyens les plus favorables pour arriver à ces résultats. On célébrait donc, à certaines époques, des fêtes populaires, où l'on délivrait des prix aux concurrents en musique. ***Les jeux olympiques***, ***pythiques***, ***néméens*** et ***isthmiques*** étaient les principales de ces fêtes. (Voir ces mots).

Les juges appelés à porter un jugement sur le mérite des chanteurs qui se distinguaient dans le concours, leur décernaient pour prix une couronne de laurier ou de feuilles de chêne, et toute la Grèce les comblait d'honneurs et de gloire. On érigea même à quelques-uns des monuments aux frais de l'État. Plus tard, on introduisit aussi dans ces fêtes des concours pour la musique instrumentale.

Plusieurs fêtes solennelles, fondées par les anciens Romains, étaient également célébrées par des luttes musicales. Néron, surtout, constitua à Rome des concours de musique qui jetèrent un grand éclat.

LYRE. Instrument de musique, de forme triangulaire, dont la mythologie attribua l'invention à Mercure. Quelques auteurs ont accordé tour à tour l'honneur de sa découverte à Orphée, à Amphion, à Apollon, à Polymnice. D'autres ont dit que c'était une écaille de tortue, qu'Hercule vida, perça, et monta de cordes de boyaux, au son desquelles il accordait sa voix.

La lyre a beaucoup varié par le nombre de ses cordes ; celle d'Olympe et de Therpandre n'en avait que trois. L'addition d'une quatrième rendit le tétracorde complet. Pollux attribue aux Scythes l'invention du pentacorde. L'heptacorde fut la lyre la plus en usage et la plus célèbre. Simonide ajouta une huitième corde, pour produire l'octave : et plus tard, Timothée de Milet,

contemporain de Philippe et d'Alexandre, multiplia les cordes jusqu'à douze. On les touchait de trois manières, ou en les pinçant avec les doigts, ou en les frappant avec le *plectrum*, espèce de baguette d'ivoire ou de bois poli, ou en pinçant les cordes de la main gauche, tandis qu'on les frappait de la droite armée du *plectrum*. Les anciens monuments représentent des lyres de différentes formes, montées depuis trois cordes jusqu'à vingt. Cette dernière ne servait, dit-on, que pour célébrer les dieux et les héros.

On a essayé de faire revivre cet instrument, en lui donnant le manche de la guitare à six cordes. Sa forme élégante et pittoresque avait d'abord tenté nos belles musiciennes; mais on est revenu à la guitare, qui est plus commode à tenir, et dont l'harmonie est plus pleine et plus agréable.

La lyre et le luth retentiront encore longtemps dans les œuvres des poëtes, quoique les progrès de l'art musical les aient condamnés à un éternel silence. Le violon a fait disparaître tous ces instruments imparfaits, qui n'étaient, en quelque sorte, que les essais des facteurs et des musiciens, les uns préludant à l'art de la lutherie, et les autres à celui de charmer l'oreille.

Lyre allemande. Cet instrument, dont on ne se sert plus, consiste en une caisse de forme oblongue, ressemblant à la partie inférieure d'une viole d'amour. Aux parois latérales de cette lyre, il y a dix à douze touches qui servent à raccourcir les quatre cordes attachées dans l'intérieur de l'instrument, et forment une étendue de sons diatoniques qui égalent le nombre des touches. On fait résonner les cordes au moyen d'une roue frottée de colophane, que la main droite fait tourner avec un levier, tandis que les doigts de la gauche font mouvoir les touches.

Lyre a bras. Instrument à archet, de la dimension de l'ancienne viole de ténor à sept cordes, et qui aujourd'hui n'est plus en usage.

Lyre barberina. Instrument inventé au dix-septième siècle, par un praticien florentin, nommé Donis, et dont on ne se sert plus depuis longtemps.

Lyrique. Cette épithète se donnait autrefois à la poésie faite pour être chantée et accompagnée par le chanteur de la lyre ou de la cythare, comme les odes et autres chansons. Sous ce rapport, la poésie lyrique différait essentiellement de la poésie dra-

matique ou théâtrale, qui était accompagnée avec des flûtes par d'autres que par le chanteur. Aujourd'hui l'épithète *lyrique* s'applique toujours aux odes, dithyrambes, chansons, couplets. Mais comme nous avons des pièces de théâtre qui se chantent, on appelle *drame lyrique* ou *opéra*, le drame expressément composé pour être mis en musique.

Lyro-guitare. Instrument inventé à Paris, au commencement de ce siècle, et qui a le manche de la guitare à six cordes. Sa forme élégante et pittoresque avait d'abord fait sa fortune ; mais ensuite on en revint à la guitare, plus commode à tenir, et dont l'harmonie est plus pleine et plus agréable.

FIN DU PREMIER VOLUME.